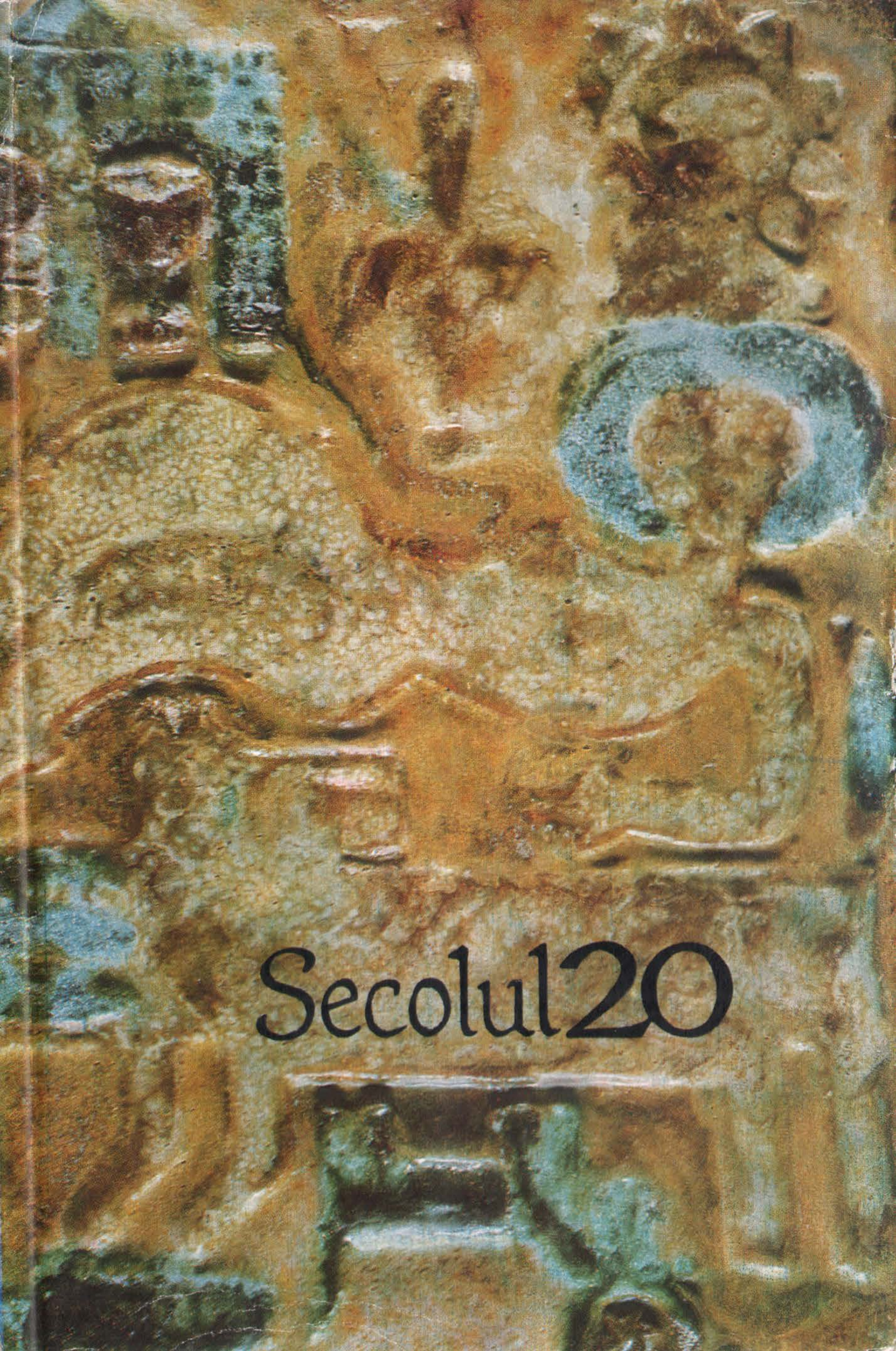


Secolul 20

Coperta:

«Poveste», **placă ceramică**

de N. KRASSOVSKI

Fotografia de SORIN RADU

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAŞU REDACTOR-ŞEF, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE

12

1965

SUMAR

EDITORIAL: *Conştiinţa prestigiului.* • 3

•

ION NESTOR: *Nicolae Iorga şi marile viziuni istorice* • 7

EUGEN STĂNESCU: *N. Iorga, istoric al culturii europene* • 13

•

EDUARDAS MIEJELAITIS: *Eseuri lirice*, fragmente, în româneşte de Madeleine Fortunescu • 25

•

EGITO GONÇALVES: *Poeme*, cu o notă, în româneşte de Tiberiu Utan • 38

LUIGI PIRANDELLO

Vînătoarea lui Domiţian; *Solitară*; *Două elegii renane*; *Afiş vechi*, versuri, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş; Fragmente siciliene: *Porto Empedocle; Girgenti; Praznicul sfinţilor Cosimo şi Damiano; De la nas pînă la cer*, nuvelă, în româneşte de D. I. Suchianu; *Uriaşii munţilor*, piesă în trei acte, în româneşte de Florian Potra; *De respectat ultimele mele dorinţi* • 45

ARNALDO FRATEILI: *Prietenul meu* • 103
GEORGE SBÂRCEA: *Convorbiri cu Pirandello* • 105
D. I. SUCHIANU: *Povestirile lui Pirandello* • 107
FLORIAN POTRA: *Pirandello dramaturgul, de ieri pînă azi* • 110

W. B. YEATS

W. H. AUDEN: *În memoria lui W. B. Yeats*, versuri, în românește de Sorin Mărculescu • 127
W. B. YEATS: *Leda și lebăda; Irlandei în vremea ce va să vină; Vîrtejurile; Lapis lazuli*, versuri, în românește de Marcel Breslașu, Dan Constantinescu și Aurel Covaci • 129
Autobiografii, fragment, în românește de Alex. Bucur • 135
SIMONA DRĂGHICI: *Actualitatea lui William Butler Yeats* • 140

•

EDITH SITWELL: *Cîntec; Colonelul Fantock*, versuri, în românește de Petre Solomon • 148
PETRE SOLOMON: *Edith Sitwell, brocart și cenușă* • 152

•

IVAILO PETROV: Trei miniaturi: *Copilăria mea; O clipă de libertate; Moartea cavalerului*, în românește de M.F. • 156
GLIGOR GLIGOROV: *O nouă biblie — mici povestiri*, în românește de Gheorghe Dinu • 162

CRONICA LITERARĂ

ANDREI IONESCU: *O analiză spectrală a conștiinței poetice contemporane* • 170

ARTE

LINA PROKOFIEVA: *Amintiri* • 176

•

CĂRȚI • IDEI • OPINII / FIȘE / CADRAN MONDIAL • 185

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: ANDRONICA POPESCU, S. CIUBOTARU

CONȘTIINȚA PRESTIGIULUI

Datele istorice se încrustează în memoria posterității nu numai prin semnificația lor de moment, dar mai cu seamă prin impulsul pe care îl imprimă dezvoltării, progresului social și politic. O asemenea dată rămîne în istoria contemporană a poporului nostru ziua de 30 decembrie 1947. Cărțile de istorie, manualele de școală, oricîte se vor scrie de aici înainte, vor consemna că atunci a fost abolită monarhia și țara noastră a devenit Republică. Însemnătatea acestui eveniment depășește însă faptul în sine al înlăturării unui rege, care se izgonise și așa din inimile mulțimii urgisite sub acaparatoarea sa oblăduire. Împlinind visul străvechi al maselor de oameni ai muncii de a se conduce singure, libere și stăpîne pe destinul lor, actul de la 30 decembrie 1947 — consecință a luptei purtate de Partidul clasei muncitoare în fruntea întregului popor pentru transformarea revoluționară a României — a deschis drumul edificării socialismului în Patria noastră. Înfăptuirile impresionante obținute pe acest drum dau adevărata măsură a momentului pe care îl aniversăm în fiece an la 30 decembrie.

S-au scurs numai optsprezece ani de atunci și în țara noastră au fost construite bazele socialismului, poporul întreg muncind cu avînt pentru consolidarea și desăvîrșirea lor. Dintr-o țară înapoiată din punct de vedere economic, destinată să îndeplinească înrobitorul rol de furnizoare de materii prime pentru marile state capitaliste, România

a ajuns să fie cunoscută în lume pentru produsele industriei sale. Se făcea odinioară mare caz de specificul « eminamente agrar », dar în agricultură se lucra potrivit « datinei », cu mijloacele cele mai rudimentare. Astăzi cînd s-a încheiat cu succes procesul de colectivizare a agriculturii, mii de tractoare, folosirea agrotehnicei moderne, exploatarea rațională a ogoarelor au schimbat în scurt timp și în mod radical peisajul satului nostru. În toate domeniile de activitate pulsează energii condamnate pînă mai deunăzi să nu se poată afirma.

Ca urmare a cuceririlor revoluționare obținute de poporul român sub înțeleapta conducere a Partidului, pe temeiul progreselor economice înregistrate și a modificărilor sociale survenite, Patria noastră a devenit anul acesta Republică Socialistă. Denumirea aceasta corespunde deplin realităților actuale și exprimă unitatea de nesdruncinat a întregului popor în lupta pașnică, constructivă pentru înflorirea pe mai departe a țării, pentru întărirea suveranității și independenței noastre naționale. Vizitatori din toate colțurile globului s-au putut convinge la fața locului de prefacerile adînci petrecute în existența poporului nostru, au dus cu ei pretutindeni imaginea unei țări pe cît de minunat înzestrată de la natură, pe atît de bogată în forțe creatoare.

Conștiința prestigiului tot mai mare de care se bucură România Socialistă peste hotare se asociază cu interesul viu pe care străinătatea îl resimte din ce în ce mai intens pentru cultura noastră, pentru arta și literatura românească. Starea de înapoiere de altădată condamna la izolare, năștea acel apăsător sentiment de inferioritate, impropriu inițiativelor, pe care Camil Petrescu îl traducea cu amărăciune în formula — de-atunci tot mai desmințită — a « statelor mici ce nu pot da scriitori mari ».

Astăzi literatura și arta românească se bucură de o tot mai largă răspîndire și cunosc un ecou tot mai puternic în rîndul cititorilor de peste hotare. Tot mai multe sînt cărțile semnate de scriitori români începînd de la clasici, Eminescu, Caragiale, de la culmi ale prozei și poeziei noastre ca Sadoveanu, Rebreanu, Arghezi și pînă la cele mai tinere generații, care, tălmăcite în străinătate, sînt apreciate ca izvor de cunoaștere a poporului nostru în ceea ce are el specific.

Caracteristică socialismului este extinderea necontenită a universului de cunoaştere, şi ar fi de neconceput procesul formării unei culturi socialiste, înaintate, într-o stare de indiferenţă faţă de valorile universale ale epocii noastre. Această strînsă interdependenţă a fost subliniată cu toată autoritatea în raportul prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea al P.C.R. « Progresul culturii socialiste — *declara secretarul general al Partidului* — se bazează pe cunoaşterea şi însuşirea a tot ce are mai înaintat arta şi cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori între popoare ». *Îmbogăţirea orizontului cultural al maselor de cititori prin frecventarea tot mai susţinută a literaturilor străine implică totodată afirmarea unui punct de vedere propriu faţă de fenomenul culturii universale. Necesitatea contactului cu ceea ce este viu şi alcătuieşte o valoare certă în contextul celorlalte literaturi, curiozitatea îndreptăţită faţa de actualitatea literară şi artistică străină, nu înseamnă însă îmbrăţişarea globală, nediferenţiată, a tot ceea ce vine din afară. Receptivitatea şi supleţea în aprecierea literaturii străine trebuie să se conjuge cu afirmarea unei atitudini ferme care nu are nimic de-a face cu « mimetismul » facil şi epigonic, cultivat cîndva din dorinţa de a epata. Experienţa istorică excepţională pe care o trăieşte astăzi în mijlocul poporului său garantează creatorului român contribuţia sa particulară la patrimoniul artistic universal. Operele destinate a cuceri sufragii în afara ţării sînt tocmai acelea mai strîns legate de realităţile naţionale, operele în care vibrează aspiraţiile nobile ale poporului nostru. Aceste aspiraţii se oglindesc în entuziasmul, în perseverenţa şi unanimitatea cu care oamenii muncii îşi aduc contribuţia la înflorirea Republicii Socialiste. Stadiul superior pe care îl marchează în dezvoltarea continuă a Patriei noastre adoptarea în acest an a denumirii de Republică Socialistă reprezintă un imbold spre noi victorii, spre cuceriri tot mai importante pe calea către ţelul măreţ al comunismului.*

Secolul20

ION NESTOR

NICOLAE IORGA

şi marile viziuni istorice

O crimă odioasă a curmat acum 25 de ani viaţa lui Nicolae Iorga. Ea ar putea apărea neverosimilă, dacă nu am cunoaşte din atîtea alte manifestări întunecimea telurică din care a izvorît şi nebunia «filosofantă» a ignoranţei, devenită « doctrină » spre a justifica elementare încordări zoologice, care au făcut-o posibilă.

Fără a acorda crimei nici măcar atîta iertare sau uitare, cîte revin chiar faptelor ce nu se iartă, încercăm un sentiment de consolantă satisfacţie constatînd că spiritul şi opera lui Iorga străbat printre noi, ne învăluie — desvăluindu-ni-l — şi ne îndeamnă — cu vigoarea şi patosul care în clipa morţii nu se consumaseră încă în el — să-l înţelegem şi să-i cernem mesagiile.

Acest mare geniu al poporului român mai avea multe de spus neamului său şi dispariţia lui tragică ne sileşte să ne aplecăm asupra operei sale imense, în care, dincolo de ceea ce el a exprimat drept gînd deplin conturat, vom reuşi, poate, cu vremea, să discernem măcar o parte şi din ceea ce ar mai fi putut spune. Ştiu, va fi poate o mizeră culegere de spice lăsate în urmă de acest formidabil plugar şi recoltator al vastului cîmp al trăirii şi experienţei umane, dar valoarea recuperărilor scontate justifică orice efort.

Cel care încearcă aici — mai matur şi mai pătruns astăzi de imensitatea pierderii noastre, decît a fost acum 25 de ani, într-o dimineaţă mohorîtă de noiembrie, cînd la prima oră un amic i-a adus vestea nelegiuirii — să evoce cu slabe mijloace figura marelui învăţat, gînditor şi poet care a fost Nicolae Iorga — nu i-a fost direct nici elev, nici altfel ascultător. A cultivat mai ales, pe lîngă şi pe urma lui Vasile Pîrvan, un domeniu al investigaţiei istorice, pe care Iorga de-abia în ultimul deceniu al trudei sale ştiinţifice l-a integrat mai de aproape — transfigurîndu-l — în marile sale reconstituiri şi viziuni. Adică, se spune că scrie aici un arheolog . . .

. . . Un arheolog al resturilor mărunte de cultură materială — care îşi doreşte să găsească odată răgazul să-l urmărească şi să-l înţeleagă pe Iorga — arătînd şi altora — în încleştarea sa cu datele şi materialele arheologice de care prima impresie este că el — pe linia formaţiei sale — s-a apropiat cu suspiciune. Pasionat al cuvîntului scris — în atîtea limbi cîte a înţeles pe documente şi

din cronici — Iorga nu a avut pare-se îndemnul, sau răgazul, să o asculte şi pe cea a pietrelor sau hîrburilor mute. Arheologul a învăţat totuşi între timp că materialele cu care umblă i se dau în mînă, pentru a reconstitui cu ajutorul lor, fie istoria dinaintea scrierii, fie pe cea nescrisă din vremea textelor scrise. Şi, învăţînd să devină istoric, a fost obligat să se ţină de pulpana istoricilor, care înaintea lui şi-au frămîntat mintea cu problemele trecutului, cu privire la care munca sa de desgropare, clasificare şi interpretare a resturilor arheologice putea aduce un adaos de lumină.

. . . Au fost cu deosebire preocupări susţinute cu aspecte, atît de inextricabile uneori, ale perioadei de formare a poporului român. Considerabila lărgire şi adîncire a cercetării arheologice în cuprinsul noii istoriografii româneşti a dus, precum se ştie, la întemeierea propriu-zisă a arheologiei perioadei de formare a poporului român.

Printre cei dintîi istorici, de pulpana cărora arheologul s-a simţit obligat să se agaţe, a fost evident Nicolae Iorga. Acesta prelucrase deja toată informaţia existentă la vremea sa şi configurase în scrierile sale, cu privire la formarea poporului român, un imens edificiu de complexă reconstituire istorică, înălţat din boltă în boltă, pînă sus, de unde deschisese o viziune de o perspectivă atît de profundă şi de o ţesătură logică şi intuitivă atît de minuţioasă şi de strînsă, încît arheologul mărturiseşte că nu a reuşit, în ciuda unei oarecare hărnicii, să-i parcurgă încă toate încăperile, nici să-i sesizeze toate ecourile de care răsună. A înţeles însă deplin că vizitează un palat fermecat, ridicat de cel mai mare istoric de care s-a învrednicit omenirea în zilele cîte i-au fost date lui Nicolae Iorga să trăiască.

Cu greu poate însă cineva astăzi să creadă că îl cunoaşte pe Iorga, în atît de variatele manifestări ale geniului său, sau să-l fi parcurs şi retrăit măcar în creaţia sa strict istorică. Ne putem chiar întreba dacă acest lucru va fi posibil vreodată.

Cu toate acestea, cel ce scrie aici îşi ia îndrăzneala — poate nejustificată, sau poate repetînd lucruri care s-au mai spus, chiar mai bine — să se încline în faţa memoriei lui Nicolae Iorga, la o atît de meritată şi constructivă readucere în conştiinţa poporului nostru a personalităţii şi operei sale, încercînd a sublinia unele trăsături ale muncii sale de istoric. Ele i s-au impus nemijlocit cu prilejul studierii unor părţi din ultimele opere ale marelui învăţat, şi sînt relevate în speranţa că vor ajuta pe cititorii rîndurilor de faţă, într-o oarecare măsură, să înţeleagă mai just pe Iorga istoricul.

•

O activitate atît de bogată şi multilaterală — desfăşurată tumultuos şi adeseori grăbit, cum a fost aceea a lui Iorga, risipirea sa în atîtea direcţii, cu salturi şi împletiri aproape neverosimile, pot uşor acoperi — laolaltă şi cu vălul ţesut de agitaţia publică şi de polemica zgomotoasă — un fapt ce se impune aproape imediat unui cercetător cît de cît avizat, la o citire cît de cît atentă a operei sale istorice. Este vorba de împrejurarea că el a fost unul dintre cei mai scrupulos şi complet informaţi istorici. Nu se evocă aici memoria sa fabuloasă (totuşi trădătoare !). Ci se aminteşte pur şi simplu munca sa asiduă asupra izvoarelor. Izvoare de prim ordin şi muncă de primă mînă. Iorga citea înseşi izvoarele în original şi pornea de la ele, nu de la interpretări sau critici ale altora. Făcea acest lucru pentru că voia de fiece dată să pună la baza evocării faptului istoric, izvorul autentic, cu precădere pe cel contemporan cu faptele

pe care le trata. Pagini întregi din reconstituirile sale sînt simple parafrazări sau comentarii ale izvorului sau izvoarelor pe care critica istorică le-a deosebit autentice şi contemporane.

Reuşeşte în felul acesta să întruchipeze tablouri istorice de un relief sezisant — fie că merge de exemplu pe firul relatărilor « egipteanului » Tehophyolakt — controlîndu-le mereu cu replica mai tîrzie din textul lui Theophanes — fie că defineşte caracterul societăţii şi « statului » Hunilor lui Atilla cu textul lui Priskos din Panion în mînă, sau împrejurările privind pe Avari şi Slavi după fragmentele lui Menandru. Exemplele se pot înmulţi ad libitum, *şi le-am luat din cîteva pagini doar ale ultimei sale sinteze a* Istoriei Românilor. *Este clar că ne găsim în faţa unui istoric de o rară temeinicie a pregătirii profesionale, folosind o metodă de investigaţie de o perfectă soliditate. Zadarnic am căuta aici, la acest nivel, « fantezie » sau « poezie ». Incongruenţele, neconformităţile se datoresc în acest sector doar nivelului exegezei critice a izvoarelor de bază — sau unor deficienţe de informaţie sau de pătrundere, de care nu este scutită nici o minte omenească.*

Primatul izvorului şi căutarea şi exploatarea lui avidă se explică la Iorga prin poziţia sa fundamentală în problemele exegezei istorice, potrivit cu care fiecare moment sau epocă trebuie înţelese în primul rînd în ele însele, retrăite în ceea ce au avut ele propriu şi particular, autentic, şi nu interpretate într-un cadru şi într-un spirit care nu au fost ale lor.

Se observă însă că această reconstituire a atmosferei, a structurii şi a sensului momentului sau epocii istorice — în mod fatal imposibil de realizat numai prin izvoare directe — angajează la Iorga şi alte procese heuristice, în care legătura cu izvoarele nu mai are caracterul unui decalc, ci este stabilită prin fire ţesute de intuiţie şi fantezie. El a arătat că o descifrare mai completă, mai clară şi mai sigură se obţine prin lărgirea cadrului, prin restituirea contextului, prin plasarea faptului local în frămîntarea unei arii istorice mai largi, şi a celui de moment în înlănţuirea în timp a cît mai multor momente. Din această esenţială preocupare a crescut una din cele mai proprii şi mai valoroase realizări ştiinţifice ale lui Iorga: încadrarea istoriei Românilor în istoria universală şi luminarea istoriei poporului său prin situarea ei în lumea de care a ţinut.

A încercat astfel să degajeze, pentru lungi perioade de timp şi pentru întinse spaţii geografice, determinante şi direcţii majore de dezvoltare istorică — menite la rîndul lor a lumina dezvoltări particulare, locale sau de moment. Nu credem că se poate afirma că pînă astăzi istoriografia românească a valorificat suficient marea sa viziune cu privire la lupta Dacilor lui Decebal, care i se înfăţişa ca un moment deosebit de semnificativ din îndelunga şi fatala ciocnire dintre imperiul Romei şi lumea « barbară »; Decebal fiind exponentul unei lumi şi nu un simplu erou naţional. Concepţia lui Iorga cu privire la rolul şi acţiunea « Bizanţului », în special în regiunile în care s-a format poporul român — de la « sigiliul Romei » la un fel de continuată perfuzie a « autonomiilor », a «romaniilor » locale de către organismul-rezervor al marei civilizaţii mediteraneene distilate în imperiul bizantin, de-a lungul vremilor tulburi ale « migraţiilor » şi chiar şi la « umbra lui Atilla » — această concepţie pe care Iorga a documentat-o cel dintîi cu stăruinţă şi clarviziune, cîştigă în cercetarea recentă tot mai multă autoritate. « Misiunile apostolice », pe plan militar şi politic, ale Apusului catolic către răsăritul Europei şi către Bizanţ, fie în vremea lui Carol cel Mare (şi este extrem de sugestiv că Iorga vede pentru secolele IX-X e.n., după înfrîngerea Avarilor, mai degrabă o extindere a autorităţii carolingiene asupra spaţiului românesc, respingînd cu vigoare ideea unei dominaţii a primului

ţarat bulgar al lui Krum, Omurtag şi Simeon) fie în acţiunile regatului maghiar al Arpazilor şi Angevinilor — reprezintă de asemenea încercări de a contura un cadru major pentru înţelegerea unor evenimente altfel expuse interpretărilor celor mai variate şi mai subiective.

« Corespondenţele » istorice, revenirea unor situaţii similare, joacă un rol de prim ordin în heuristica istorică a lui Iorga. Expunerea capătă astfel un caracter orchestral, prin îmbinarea în acelaşi fascicol detector a unor fapte ce îşi fac pare-se ecou. La fiecare pas aproape, întîlnim în opera sa aceste evocări de evenimente similare, care se luminează reciproc, indiferent de distanţa în timp între ele şi de situaţiile deosebite în care s-au produs.

Concepţia politică a « teritoriului larg, complet şi a unităţii necesare pentru întreg poporul », pe care o constată la Cumani, îi evocă imediat « fenomenul ce se va petrece la Ruşi, care, scăpaţi de dominaţia mongolă, o vor copia, etc. ».

Sau: « Cum civilizaţia bizantină crease un nou ideal de recuperaţie oecumenică, marii împăraţi militari de la finele sec. X au decis să sfîrşească cu « vicariatul » bulgar, în acelaşi chip în care Justinian o făcuse în sec. VI cu « vicariatul » ostrogot în Italia » [1]

Nu este cu putinţă să analizăm aici, pe planul filozofiei istoriei, resorturile şi generalizările teoretice din care provin şi în care se înscriu poziţiile lui Iorga în această materie şi care l-au dus, precum se ştie, la conceperea « permanenţelor istorice ».

Este suficient să observăm nemijlocit că Iorga pleacă de la anumite determinante geografice — pe de o parte — pe de alta, de la o încercare de intuire directă şi corectă a vieţii reale, a vieţii maselor, ca şi a celei a păturilor sau claselor conducătoare. Este aici un domeniu de « înţelepciune a vieţii », care înlătură construcţiile arbitrare şi jocul cu abstracţiile şi construeşte pe retrăirea autentică a mizeriei sau sublimului uman. Este, dacă voiţi, concepţia despre viaţa societăţilor omeneşti pe care Iorga şi-a format-o prin cernerea în sita unor orientări asimilate cu prilejul formării sale, a unei imense şi variate informaţii istorice. Nu i se poate refuza însă înţelegerea şi omagiul pentru încercarea pasionată de a surprinde mersul laborios al maselor largi prin istorie şi pentru atîtea evocări substanţiale ale rolului lor covîrşitor în zbaterea istorică.

Un ultim citat ales pentru că priveşte apărarea continuităţii populaţiei dacice romanizate după retragerea aureliană, poate servi la ilustrarea măcar parţială — a acestui aspect al gîndirii lui Iorga: « O populaţie nu părăseşte deloc, chiar în faţa celor mai grave adversităţi istorice, chiar în faţa negării celei mai înverşunate din partea forţelor naturii, pămîntul în care a coborît rădăcini profunde: să ne gîndim la Neapole trăind sub vulcan, la Messina refăcută pe ruinele cutremurului de pămînt, la Lisabona renăscută, la insulele japoneze. Ea revine la amintirile sale, la urmele sale, la opera sa care a ajuns să o domine ». [2]

•

Personalitatea şi opera lui Nicolae Iorga ni se înfăţişează şi ca una din întruchipările şi realizările potenţialului creator al poporului român.

Produs şi el al societăţii româneşti a secolului al XIX-lea, străbătută de fulguraţiile revoluţionare din prima parte a secolului şi exprimîndu-şi conştiinţa

---

[1] Ambele citate sînt din *La place des Roumains dans l'histoire universelle*, I, Bucureşti, 1935 (am corectat cifrele secolelor, greşite la tipar)

[2] *La place des Roumains dans l'histoire universelle* I, Bucureşti, 1935

de sine în actul Unirii, Iorga se intercalează semnificativ, în timp şi ca exponent al neamului său, între ceilalţi doi luceferi ai aceleiaşi Moldove dintre Carpaţii răsăriteni şi Prut — Mihail Eminescu şi Mihail Sadoveanu. În toţi trei, istoria poporului românesc s-a oferit lumii largi filtrată prin emoţii şi conceptualizări diverse, dar înrudite. Dacă ne gîndim la Al. Xenopol şi Dimitrie Onciul, realizăm fără efort înrudirea sugerată.

Scria Mihail Sadoveanu despre legenda întemeierii Moldovei — şi nu este exclusă aici o replică la Iorga:

« Istoricii, care nu afirmă nimic fără act scris şi pecetluit, au avut dreptate din punctul lor de vedere să înlăture această legendă. În locul ei însă n-au pus nimic. Nefiind istoric, eu îmi voi îngădui să dau iarăşi povestei străbunilor noştri, dreptul ei. Nu sînt realităţi numai clădirile de piatră şi petecile de hîrtie; mitul păstrează eternităţii lamura sufletului generaţiilor. Ceea ce au crezut bătrînii şi ceea ce vor crede copiii noştri, desfătaţi de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioşi. Nici un argument nu poate sta mai presus decît o frumuseţă. Deci îmi păstrez legătura cu cei care dorm în acest pămînt şi nu lepăd cele relatate de Cantemir » [1].

Eu întrevăd totuşi, sus, deasupra edificiului înălţat din piatră şi petecl de hîrtie de Nicolae Iorga, fluturînd lamura evocată de Sadoveanu. Şi cred că descătuşarea deplină, naţională şi socială, în care muncim astăzi, ne dă putinţa să o lăsăm să fîlfîie mai departe pe edificiul nou ridicat istoriei patriei de către istoriografia românească din epoca eliberării.

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, EPL, 1965, p. 48.

EUGEN STĂNESCU

N. IORGA

istoric al culturii europene

În ultimii 20 de ani ai vieţii lui N. Iorga, numeroase universităţi europene i-au acordat titlul de doctor honoris causa şi tot atît de numeroase academii europene l-au ales membru de onoare. Era aceasta încununarea firească de către ştiinţa europeană a unei silinţe neîntrerupte — şi unice în felul ei — de a construi imaginea istorică a unui popor în lumina imaginii istorice a unui continent. Timp de multe decenii, Nicolae Iorga a cutreerat Europa zăbovind într-un oraş sau altul, cercetînd trecutul istoric în biblioteci şi arhive, evocîndu-l în săli de conferinţe şi aule universitare, transfigurîndu-l în scrieri care l-au făcut cunoscut chiar de la începutul activităţii sale. Toga majestuoasă de doctor honoris causa sau membru de onoare consacra, ca un fel de sinteză — aidoma marilor tomuri ieşite din condeiul lui — un lung şir de cercetări înnoitoare. Izvorul acestora a fost fără încetare pasiunea pentru istorie, ca lumea oamenilor vii căreia îi este supusă, neavînd altfel sens, lumea lucrurilor moarte. O spune într-un loc: « Istoria este viaţa omenească, problemele de odinioară sînt problemele de acum; în altă formă, cu alţi oameni, este aceeaşi umanitate care se înduioşează şi se frînge, aceeaşi umanitate, cînd ajunsă la scopurile ei, cînd călcată în picioare şi strivită [1]» . În aceste cîteva cuvinte e închisă o întreagă concepţie despre istorie ca dramă a unei umanităţi, întotdeauna contemporane. Tocmai din cauza pasiunii pentru o astfel de istorie care cere imperativ: « Şi nu se poate să te apropii fie şi de oameni care au murit acum 4000 de ani, fără ca lucrurile şi durerile lor să nu aibă răsunet în sufletul tău » [2] — a socotit că aceasta nu e cu putinţă fără cercetarea modului în care viaţa oamenilor — mo-

---

[1] N. Iorga, « Ce înseamnă astăzi concepţia istorică » (lecţie de deschidere la Universitatea din Bucureşti, 1938) în « Generalităţi cu privire la studiile istorice », Bucureşti 1944, p. 262.
[2] Ibidem, p. 262.

mentele ei cotidiene dar şi extraordinare — s-a manifestat, obişnuit şi neobişnuit. O recomandare stăruitoare e aceasta: « Studii de literatură, de artă, de filozofie, de economie sînt neapărată necesitate, toate acestea nefiind, într-un anume sens, decît elemente prealabile pentru înţelegerea istorică deplină » [1]. *Din această cauză N. Iorga a fost şi un mare istoric al culturii, şi în primul rînd al culturii europene. Cu aceasta de altfel a şi început, în acei ani decisivi pentru pregătirea sa ştiinţifică, 1890—1894, anii învăţăturii temeinice şi sistematice în străinătate.*

•

Pentru N. Iorga cultura europeană e unitate şi continuitate sub forma a aceea ce numea el « sufletul » unor epoci, regiuni şi popoare — şi totodată e diversitate, înnoire neîntreruptă, pe baza legăturilor organice cu societatea vremii. Concepţia sa despre cultura europeană, în ce priveşte istoria acesteia, se înfăţişează ca atare printr-un fel de note perechi, de aparentă contradicţie, prin care, însă, cultura continentului, în dezvoltarea ei, capătă culoare şi viaţă.

Concepţia sa despre unitatea istoriei omeneşti se află la baza ideii despre unitatea istoriei europene şi ca atare a culturii europene: « Considerînd potrivit cu felul meu de a concepe expunerea istoriei . . . că orice parte a istoriei e dezvoltarea istoriei umanităţii întregi, diferitele domenii trebuind să se contopească într-o unitate dominantă . . . am făcut să intre arta şi literatura într-un ansamblu care era necesar să le conţină. Căci faptele n-au decît o valoare de semnificaţie, în loc să existe prin sine şi să pretindă, într-o expunere de caracter general, la dreptul de a fi înscrise pentru sine » [2]. *Desigur că N. Iorga a limitat adesea istoria şi cultura omenească la istoria şi cultura europeană fiind adept al europocentrismului, curent de dominaţie aproape absolută în ştiinţa istorică a vremii sale. Spre deosebire însă de mulţi istorici din generaţia sa, N. Iorga n-a fost un occidentalo-centrist. Şi tocmai aceasta dă originalitate concepţiei sale despre unitatea culturii europene. Căci pentru el Occidentul şi Orientul continentului nu sînt despărţite şi deosebite prin hotare de netrecut ci deschise şi permeabile, între-pătrunzîndu-se printr-o circulaţie neîntreruptă de bunuri materiale şi valori culturale, în toate epocile istorice şi chiar la începuturile Evului Mediu: « Nu există un fond vechi diferit pentru cele două părţi ale lumii europene cum nu există nici ramuri barbare particulare pentru fiecare »* [3]. *Ceea ce asigura — după N. Iorga — această unitate a fost cultura romanică: « . . . acea cultură generală romanică, romană care este la baza tuturor lucrărilor în Evul Mediu şi la baza vieţii umanităţii pînă în momentul de faţă»* [4]. *Pentru că nici un savant mai mult ca N. Iorga n-a iubit şi cinstit romanitatea de cultură în ceea ce a considerat că a avut aceasta luminos şi înălţător. Şi din această cauză el consideră ca profund europeană întreaga literatură bizantină, în ale sale « Medalioane » despre autori care în acest fel încep să iasă din splendida dar falsa izolare orientală şi se confruntă cu lumea înconjurătoare, prietenă sau duşmană, dar a vremii lor.* [5]

Continuitatea, ca idee despre cultura europeană, rezultă din concepţia sa cu privire la însemnătatea tradiţiei în cultura omenească, formă specifică

---

[1] N. Iorga, « Două concepţii istorice » (Cuvîntare de intrare la Academia Română, 1911), în « Generalităţi cu privire la studiile istorice », 1944, p. 96.

[2] N. Iorga, « Histoire de la vie byzantine. Empire et civilisation » Buc. 1934, I, p. 16.

[3] N. Iorga, « L'interpretation de l'Orient et l'Occident au Moyen Age » în « Etudes bysantines », Buc. 1940, II, p. 99.

[4] N. Iorga « Secretul culturii franceze », Buc. 1921, p. 18.

[5] N. Iorga «Médaillons d'histoire littéraire byzantine » — « Byzantion» 1925 pp. 237 — 298; 1926 pp. 17—27.

problemelor de istoria culturii, în care se exprimau cunoscutele sale «permanențe ale istoriei». Iată ce spune în această privință: «Tradiție și înnoire nu sînt două lucruri deosebite, ci același lucru în momente deosebite și în condiții care nu se aseamănă. A voi să lovești în tradiție înseamnă a condamna la slăbiciune, la nesiguranță, de multe ori la incapacitatea de dezvoltare, la căderea înaintea oricărei lovituri potrivnice tocmai lucrul nou care se ivește, pentru că el nu poate să-și capete puterea capabilă de rezistență decît în tot ceea ce s-a acumulat tocmai pentru a se produce»[1]. Pe această temelie teoretică se sprijină viziunea sa despre istoria culturii europene considerată ca deplină continuitate a marilor epoci istorice. Continuitate de cultură astfel între antichitate și Evul Mediu și sub forma «Romaniilor» populare astfel că nu se poate închipui ruptura între ceea ce a fost și ce este. «Romanitatea era deci întreagă și unică în provinciile din vestul și estul european care odinioară formaseră imperiul»[2]. Continuitate e cultură de asemenea între Evul Mediu și Renaștere, nimic nefiind mai străin de viziunea lui N. Iorga ca minimalizarea culturii medievale. «Să lăsăm la o parte toate închipuirile și fabulele despre o Renaștere care află, adînc ascunse sub pămînt, de frica barbarilor, manuscripte latine pînă atunci necunoscute dar cuprinzînd mai toată moștenirea literară a Romei, și care capătă de la pribegii greci, fugari de frica turcilor, opere clasice de care pînă atunci n-avuse nici o știință și pe care totuși imediat ajunge a le citi și a le putea interpreta.»[3] Astfel se explică de ce N. Iorga a fost un mare cercetător al culturii medievale, primele sale monografii — cum au fost ale sale «Thomas de Saluces» și «Philippe de Mézières» — de altfel consacrate vieții și operei unor scriitori de la sfîrșitul veacului XIV și începutul veacului XV, anii încheierii unei vremi, care l-a vrăjit întotdeauna prin farmecul naiv al unor scriitori în care se întrupau înalte dar fanteziste visuri. Continuitate de cultură totodată între epoca Revoluției franceze și deceniile anterioare, caracterizate astfel: «În apropierea Revoluției franceze, cu toate urmările ei în vecinele țări romanice, dar fără a voi și a putea servi, prin reprezentanții ei de căpetenie . . . apare o nouă literatură, de o spontaneitate, de un caracter natural, de o putere de emoție și de o legătură cu masele adînci ale națiunilor, care pînă atunci nici nu se cunoscuseră, nici nu se crezuseră de cuviință»[4].

«Sufletul» epocilor, regiunilor și popoarelor, întruchipînd unitatea și continuitatea culturii europene, aceasta e o altă idee directoare a concepției lui N. Iorga. Prin «suflet» el definește un ansamblu de note caracteristice care face cu putință înțelegerea fenomenelor de cultură în sine și în legăturile lor, ca de pildă în ce privește literatura spaniolă, despre care spune: «Literatura «spaniolă» nu este încă decît una din manifestările, de grai deosebit, dar, în general de același spirit, a sufletului romanic, care va rămîne unic, opus, nu sufletului germanic... ci sufletului bizantin așa cum se manifestă în literaturile creștine ale Orientului scrise în grecește, armenește, în siriană . . . »[5]. «Sufletul» acesta colectiv e însăși fondul istoric original și autentic care determină forma corespunzătoare, orice nepotrivire neputînd fi de durată, ci menită decadenței: «Deoarece nu se poate transvaza cuprinsul omului dinăuntru, și deoarece

---

[1] N. Iorga, «Tradiții și inovații în artă», Vălenii de Munte, 1937, p. 11.

[2] N. Iorga, «Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor», Buc. 1920 I, p. 7.

[3] N. Iorga, op. cit., II, p. 1.

[4] N. Iorga, op. cit., III, p. 230.

[5] N. Iorga, «Istoria literaturilor romanice»... I, p. 116.

forma, călătorind, nu duce cu dînsa decît elementele din care se alcătuieşte, rezultatul este că avem de-a face cu însăşi decadenţa formei, căci forma dacă se transmite fără a fi împrospătată, se veştejeşte »[1]. *În aceasta stă valoarea unei culturi care ştie să fie ea însăşi fără a respinge influenţele din afară dar alegîndu-le potrivit cu fondul, asigurîndu-şi o necesară viabilitate, de neimitat. E cazul limbii franceze, cu sintaxa ei « algebrică », care în acest fel şi-a asigurat o extraordinară putere de circulaţie: « . . cu acele puţine cuvinte, cu acele strade rectilinare, care sînt stradele sintaxei franceze, care, vedeţi, seamănă foarte bine cu aleele de la Versailles, cu copacii tunşi toţi la aceeaşi înălţime, cu platbandele perfect geometrice, cu Jet-d'eau-urile care ţîşnesc totdeauna în linii anume calculate ca să se acomodeze cu însăşi liniile arhitectonice ale clădirilor, iar caracterele arhitectonice rămîn să fie în armonie şi cu portretele din interiorul clădirii. Este o supremă rafinare trecută în instinct, şi care nu se poate imita »*[2]. *Este cazul de asemeni al literaturii portugheze, care a ştiut să respingă influenţele nepotrivite şi astfel cu toată împrejurarea de a aparţine unui popor mic să rămînă întotdeauna ea însăşi: « Căci într-o literatură în care fondul naţional serveşte de bază, nu se poate împrumuta în dreapta şi în stînga, dar se poate culege, cu plan şi asimilînd. Tot ce nu este asimilat n-are nici o valoare»*[3]. *Şi tot din această cauză N. Iorga restrînge posibilitatea unor dezvoltări culturale fără legătură cu lumea înconjurătoare referindu-se în această privinţă la ideile şoviniştilor germani: « Rar sînt popoarele cărora o soartă extraordinar de favorabilă să li fi îngăduit a se dezvolta după singurile nevoi ale fiinţei lor, care să înfăţişeze deci succesiunea, neînrîurită din afară sau aşa de puţin înrîurită încît să nu modifice esenţial liniile unei dezvoltări normale, a propriilor lor principii »*[4].

Diversitatea culturii europene în toate epocile istorice este o idee care la N. Iorga întregeşte viziunea reală despre unitate. Tot ce a scris el ca istorie în general şi ca istorie culturală în special urmăreşte să demonstreze existenţa diversităţii prin unitate şi ca atare necesitatea de a nu pierde niciodată din vedere această latură fundamentală a istoriei culturii europene. Nimic nu i s-a părut mai semnificativ decît exemplul celor două popoare mai mici, în marea familie romanică, aflate la extremitatea occidentală şi orientală a acesteia, poporul român şi poporul portughez. Întreaga lui activitate de savant N. Iorga a îndreptat-o spre ceea ce a numit el fixarea locului ocupat de români în istoria universală ca societate şi civilizaţie. În numeroase lucrări şi mai ales în excepţionala « Istorie a literaturii româneşti » el a subliniat originalitatea literaturii române în cadrul diversităţii literaturii europene. Cît de exemplare sînt în această privinţă cuvintele sale despre literatura noastră medievală ! Şi cît de exemplare sînt în acelaşi sens cuvintele sale despre epopeea portugheză, gen în care se ştie cît de rară e originalitatea şi de frecventă imitaţia searbădă: « O epopee adevărată, tristă, cu valoare de amintitoare a tuturor vechilor isprăvi şi de sfătuitoare pentru un viitor nesfîrşit o va da numai, în legătură cu aceeaşi sete de aventuri, cu aceeaşi patimă pentru strălucitoarele lucruri romantice, cu aceeaşi înviere a unui cavalerism îndreptat către scopurile Evului Mediu, care vine acum să aducă, alături de antichitatea înviată, partea sa în formarea sufletului modern, — Portugalia »[5].

---

[1] N. Iorga, « Fond şi formă în căutarea adevărului istoric » (Lecţie de deschidere la Acad. de Comerţ) în « Generalităţi cu privire la studiile istorice » op. cit. p. 233.
[2] N. Iorga, « Secretul culturii franceze » . . . p. 40—41.
[3] N. Iorga, « Ţara latină cea mai depărtată din Europa », Buc. 1928, pp. 127—188.
[4] N. Iorga, « Cugetare şi faptă germană » Iaşi 1918, pp. 5—6.
[5] N. Iorga, « Istoria literaturilor romanice », II, p. 276.

La Sorbona, primind titlul „Doctor Honoris Causa"

Şi tot exemplare sînt cuvintele lui N. Iorga de respingere a pretenţiilor de a ocupa în cultura europeană locul de « naţiune privilegiată ». Iată ce spune în această privinţa despre influenţa teatrului englez asupra celui european ca o ilustrare a diversităţii acestuia: « Dar mai ales el va eşi, prin contactul zilnic şi aşa de îndelungat cu o civilizaţie avînd — singura pe acest timp — un caracter deosebit, de care era mîndru, la o concepţie superioară a rosturilor literaturilor, care corespund unei epoce şi unui popor şi nu pot fi contopite într-o formă unică dictată de o naţie privilegiată » [1]. În însemnările sale despre arta medievală a poporului sîrb, arată cum istoria concretă face cu putinţă originalitatea prin diversificare punînd într-o astfel de lumină celebrele Ravaniţa, Negoriciani, Gracianiţa . . . [2].

Evoluţia culturii europene, cu epoci şi perioade avînd un profil deosebit şi care nu se pot confunda — aceasta e de asemenea o idee principală a concepţiei lui N. Iorga care la rîndul ei rotunjeşte ideea despre continuitatea culturii europene. De aci decurge viziunea unor înnoiri permanente care alcătuesc însuşi dinamismul istoriei culturale şi conţinutul adînc de « dramă » a acesteia. Iată de ce cu toată însemnătatea pe care o acordă tradiţiei, N. Iorga consideră necesar s-o îngrădească şi astfel s-o explice concepînd totodată exagerat rolul personalităţii în istorie: ,,Dar tradiţia nu e inatacabilă, şi nici forma de viaţă socială ce se reazămă pe dînsa nu e eternă. Această viaţă nu are imutabilitatea morţii; ea se schimbă, se preface, evoluiază. În măsura schimbării ce se petrece într-însa, vechea bază slăbeşte, Şi iată că, atunci cînd din ce în ce mai mulţi îşi dau seama că trăiesc într-o formă îmbătrînită şi uzată, într-un edificiu care se clatină, cineva apare şi răspîndeşte în aerul intelectual al timpului o nouă formulă: politică, religioasă, socială propriu zisă, prin care misterul se dezleagă mai bine, prin care societatea se cîrmuieşte mai înţelept, prin care munca se organizează şi se răsplăteşte mai drept» [3] Însăşi structura celor 3 volume de istorie a literaturilor romanice ilustrează pe deplin felul în care vedea evoluţia acestor literaturi în cadrul general al culturii europene grupîndu-le în aşa fel încît să apară clar mişcarea transformatoare. Tot astfel volumul de « Istoria artelor » oglindeşte aceeaşi idee a unei evoluţii neîntrerupte trecînd prin faze caracteristice ce se diferenţiază prin caracter şi mesagiu. E de remarcat în această privinţă că N. Iorga cu tot respectul său pentru cronologie, evită — atunci cînd poate — grupările pe veacuri, căci i se par sărace de semnificaţie. Numai astfel consideră el că se poate izbuti zugrăvirea marei drame umane prin monumentele succesive ale culturii, ca în cazul picturii veacului XIX: « Drama umană, în forma ei tulburată, sălbatecă, strigătoare, intră astfel în domeniul picturii, şi aceasta corespundea tendinţei — singura în adevăr epocală şi vrednică de luat aminte — pe care o are veacul al XIX-lea de a strămuta, chiar în silă, de la o artă la alta tendinţele particulare de expresie pentru ca la urmă, în cea mai cutezătoare dintre încercări, să caute a le confunda într-o singură armonie la care să participe toate cu ce e mai esenţial în aportul lor » [4].

Societatea, ca factor de influenţă fundamentală şi chiar determinare a întregii istorii a culturii europene, şi aceasta e o idee caracteristică menită să dea consistenţă şi fiinţă concretă ideii de « suflet », atît de stăruitoare în opera lui.

---

[1] N. Iorga, « În Serbia după războiu », Vălenii de Munte, 1927.

[2] N. Iorga, op. cit. . . . III, p. 168.

[3] N. Iorga, « Ideile în istoria universală » (Lecţie de deschidere la Universitatea din Bucureşti, 1911, în « Generalităţi cu privire la studiile istorice » p. 74).

[4] N. Iorga, « Istoria artei medievale şi moderne în legătură cu dezvoltarea societăţii », Buc. 1923, p. 173.

Cum se poate vedea din însăşi titlul sintezei sale de istorie a culturilor europene legătura cu « dezvoltarea societăţii » apare ca o necesitate în explicarea monumentelor de cultură fie că sînt de literatură fie că sînt de artă. După N. Iorga legătura cu societatea unei vremi şi unei regiuni istorice dă autenticitate, firesc, viaţă reală, prospeţime oricărei producţii literare sau artistice. Altfel se pierde într-o mlaştină artificială, şi imitaţia servilă a unor modele mai vechi duce la zidirea unei « lumi de închipuire», ridiculă prin lipsa ei de frumuseţe naturală. Aşa se explică executarea necruţătoare de către N. Iorga a lui Ariosto şi a lungului şir de urmaşi nefericiţi ai acestuia: « Până ce, acest subiect şi celelalte total stoarse, fără ca puterea individualităţii « scriitorului» să poată înlocui ce lipseşte, vom ajunge la poemele « macaronice », latino-italiene, şi la acelea care cîntă smochinul, lungimea nasului, ţiparii, gelatina şi ciuma. Toate literaturile artificiale, oricît talent s-ar cheltui, chiar de oameni care scriu în cea mai armonioasă limbă, mîntuie aşa, fără a fi început cum trebuie » [1]. Dar se apropie cu înţelegere şi simpatie de acele monumente de literatură şi artă care poartă cu ele un mesagiu care este întotdeauna al unei societăţi. Însemnările despre pînzele pictorului polon Matejko sugerează aceasta: « Pe o vreme cînd nu mai era o patrie afară, dar o ţară în inimi, acest om vrăjia, şi răspîndia larg un întreg trecut de glorie, vorbind şi celui fără înţelegere pentru carte şi sfidînd cu voce pe străinul stăpînitor. Proporţiile trebuiau să fie uriaşe ca amintirile lor şi speranţele lui » [2] Ceea ce este natural, conform cu mersul lucrurilor, în istoria culturii, nu se poate intemeia — după N. Iorga — decît pe o bază care să fie a realităţii sociale, uneori concepută chiar ca bază de clasă. Şi întotdeauna aceasta se referă la rolul pe care trebuie să-l joace omul simplu în crearea valorilor culturale. Cînd o asemenea condiţie e îndeplinită, drumul dezvoltării culturale e deschis, ca în Franţa unde în a doua jumătate a veacului al XIII-lea apare ceea ce N. Iorga numeşte — nu fără semnificaţie — literatura revoluţionară franceză, de fapt a comunelor orăşeneşti. « Aici, după lungi veacuri de apărare, de mizerie şi ignoranţă a « omului mic », fără deosebire de locul unde se află . . . comunele, obştile de oameni liberi, de răscumpăraţi de la străini, de revoltaţi care şi-au impus condiţiile, de ţerani care şi-au părăsit brazda, de elemente flotante şi vagabonde, se întemeiază pe o bază de clasă . . . Toate acestea . . . trebuiau să aducă o nouă literatură, una cu totul deosebită de aceea care izbucnise la un anume moment din veacul al XIII-lea »[3] .

●

Tot ceea ce a scris N. Iorga în lucrări de dimensiuni variate despre istoria culturii europene este însufleţit de asemenea idei esenţiale ale concepţiei sale. Aceasta a făcut ca în lucrările sale notaţiile sau descrierile de cărţi şi monumente, portretele de creatori să fie nu numai pline de viaţă, ci adesea să fie prinse, cu un bun mortar, de esenţa lor istorică. Pentru că în această privinţă N. Iorga operează cu judecăţi de valoare bazate pe criterii care îi sînt constante: umanitatea europeană raţională, contemporană şi populară.

Raţională, în mişcarea ei prin universul formelor mentale şi psihice, umanitatea europeană, în toate epocile şi regiunile, a avut din această cauză posibilităţi miraculoase de creaţie culturală. Căci această umanitate europeană e

---

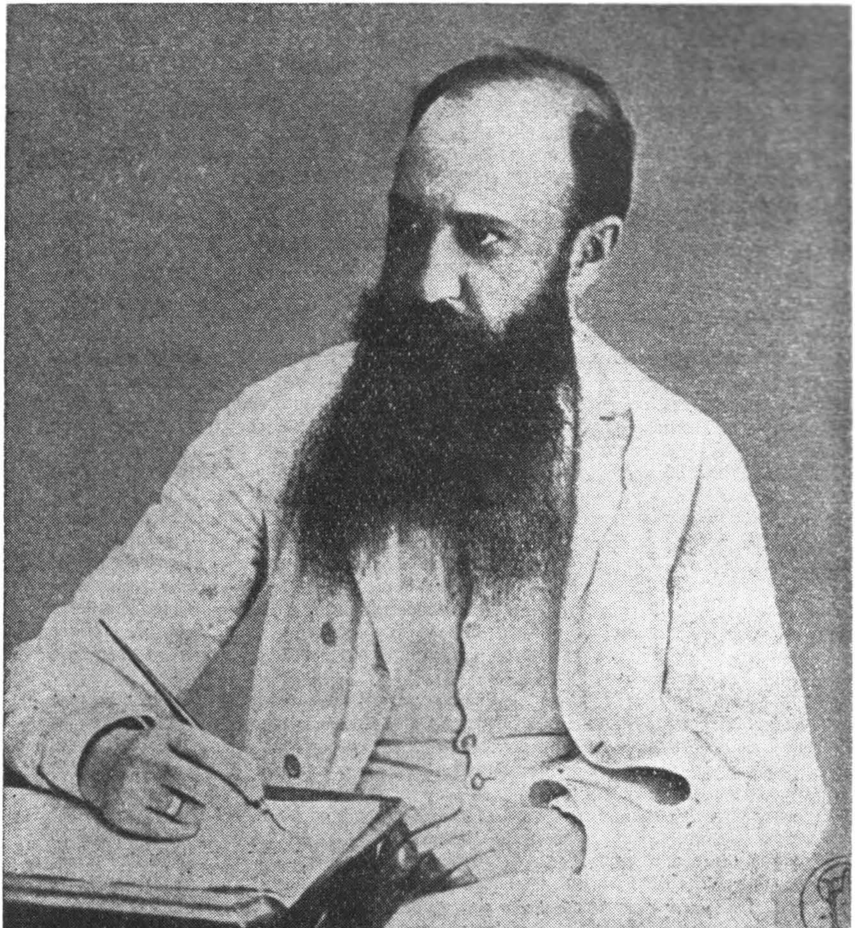
[1] N. Iorga, «Istoria literaturilor romanice... II, p. 65
[2] N. Iorga, « Note Polone » Buc. 1924 p. 43.
[3] N. Iorga, op. cit. . . . I, p. 220.

caracterizată de ceea ce consideră N. Iorga: «... posibilitatea mişcării spontane, a creaţiei mereu noi, aşa cum ţîşneşte din viaţa naţiunilor şi, în fiecare naţiune, libertatea pentru fiecare de a folosi mijloacele raţiunii proprii care, în Orient, în afara Greciei, şi încă a unei anumite Grecii, n-are decît o valoare de tot relativă, dreptul pentru fiecare o spun, de a folosi mijloacele raţiunii pentru a modela o lume a lui proprie şi pentru a încerca să impună societăţii felul său de a vedea » [1]. *Dezlănţuirea tumultoasă de forţe creatoare i se pare a fi o constantă a culturii europene. E aci evident europo-centrismul lui N. Iorga care atribuie culturii europene caracteristici, fără îndoială meritate, dar poate meritate şi de alte culturi. Aşa se explică după el miracolul de cultură grecesc, miracolul de cultură roman, miracolul de cultură medieval. În toate, marea creaţie aparţine unei umanităţi colective cu mintea şi sufletul dezrobit de constrîngeri vrăjmaşe sublimului şi frumosului. Monumentele de cultură: «... erau făcute de oameni liberi şi devotaţi care îşi consumau viaţa în voluptatea lucrului frumos ... o completă confundare sufletească a omului în ceea ce face şi închinarea lucrului pe care l-a făcut la ceva care, nu numai că îl întrece pe dînsul singur, dar întrece, cu toată valoarea ei, umanitatea întreagă.»* [2]

Contemporaneitatea, ca semnificaţie, a monumentelor de cultură, e un alt criteriu pe care N. Iorga îl foloseşte în stabilirea judecăţilor sale de valoare sau a caracterizărilor atît de plastice, care fac marea încîntare a lecturii operei sale. Cîteodată, printr-o notaţie fugară, el izbuteşte să fixeze o operă în vremea ei evocînd în cîteva cuvinte întreaga lume de idei şi simţăminte cu care avea contingenţă. Cîteva rînduri zvîrlite din fuga condeiului despre « Rimele » lui Petrarca spun în această privinţă destul: « Amorul tînguitor al lui Petrarca a fugit din buchetele celebrului Roman de la Rose. Figuri istorice rătăcesc, scăpate parcă din divina lume de aşteptări, fericiri şi osînde a lui Dante. Scenele de dragoste chiamă miniaturi ca acelea din manuscrisele franceze ale acestui secol al XIV-lea » [3]. *Întotdeauna o legătură nu prea strînsă cu contemporaneitatea îl obligă pe N. Iorga să se îndoiască de valoarea originală a unei mişcări literare sau artistice. E cazul, de pildă, al poeziei din veacul XVI: « Realitatea veacului a trecut vijelioasă pe lîngă această îngrijită poezie, în care era totuşi atîta traducere şi transcripţie şi imitaţie. Şi ea trebuie să fie judecată, nu după micile meşteşuguri ca pentru viaţa de toate zilele, ci după atitudinea ei faţă de marile întrebări ale vieţii naţionale »* [4]. *În schimb, proza aceluiaşi veac prin legătura ei trainică cu contemporaneitatea e considerată a fi de mare valoare: « Scriitorii în proză ai veacului al XVI-lea în ţările romanice au un caracter de realitate contemporană care lipseşte poeţilor. Ei vorbesc de lucruri pe care le ştiu, de lucruri pe care le-au văzut şi cei mai puternici dintre dînşii, de lucruri la care au gîndit, căutînd cheia unor întrebări nouă, ca pentru vremurile nouă în care trăiesc »* [5]. *De aceea preferinţele sale merg întotdeauna către acei scriitori în ale căror pagini colcăe viaţa contemporană, puternică şi misterioasă prin întrebările care se pun şi presupun. Iată de pildă ceea ce s-ar putea numi fişa generală din acest punct de vedere, a romanelor lui Leon Tolstoi: « Şi e, desigur, plină de unitate această viaţă. Vedeţi pînzele acelea mari de războiu, de viaţă socială, scumpă, înaltă, zgomotoasă, îndrăzneţe. Dar simţi îndată că nu pentru a le înfăţişa e scrisă*

---

[1] N. Iorga, « Relations entre l'Orient et l'Occident » in Etudes byzantines,... I, p. 162—163.
[2] N. Iorga, « Suflet şi lucru », Buc. 1937, p. 70
[3] N. Iorga, « Comemorarea lui Francesco Petrarca la Academia Română», Buc. 1929, p. 7.
[4] N. Iorga, « Istoria literaturilor romanice »... p. 103.
[5] N. Iorga, ibidem p. 106.



«Şi nu e adevărat poet mare decît acela care creşte puterea de a simţi a neamului său şi, prin el, a omenirii.» (N. IORGA)

cartea. Rînd pe rînd, pagină cu pagină, capitol de capitol aleargă flacăra întrebării, dezmierdătoare asupra unuia, crudă asupra altuia, arzătoare asupra unui al treilea. Şi, la capăt, cînd toţi se duc, se resemnează, se topesc, se acoperă de umbră, limba de foc a întrebării se mişcă mai departe, tremurînd dureros în marele întuneric »[1].

Izvoarele populare ale culturii europene sînt puse totdeauna în lumină de N. Iorga ca un criteriu de valoare reală şi autentică, de pătrundere pe scena istoriei a culturii adevărate. În acest sens poporul apare în viziunea sa ca un creator colectiv în stare să spargă tiparele vechiului şi să forţeze ieşirea din găoace a noului, impunînd chiar o adeziune, care uneori putea fi a unei bune părţi a societăţii. Apariţia teatrului popular în Evul Mediu în Apus şi în Răsărit îi prilejuiesc lui N. Iorga reflecţii sugestive: « Constantinopolul ortodox, în chiar esenţa lui, bisericos peste orice închipuire, . . . Constantinopolul doritor de ierarhie în cler şi societate, aplaudă contrafaceri, parodii . . . care se desfăşurau, colorat şi zgomotos, pe pieţe, în străzi, şi făceau un nespus haz de tîrîrea în noroi prin versuri cutezătoare . . . a tuturor măririlor şi autorităţilor timpului, imperiale şi patriarhale deopotrivă »[2]*. Uneori o mare personalitate culturală ca Luther, întemeietorul Reformei, ocupă un loc hotărîtor în istorie tocmai pentru că întruchipează forţa şi stăruinţa populară. « E ceva ţerănesc în toate manifestările puternicei personalităţi masive, aspră, rudă în care fineţa e mai mult aplecarea spre glumă, aşa ca la el acasă, între ai lui. Întreaga lui operă literară, care nu e — cu traducerea Bibliei cu tot, după zecile de interpreţi obscuri de la husitism încoace — de cît o armă de luptă împotriva apărătorilor vechii credinţe, e întipărită de acest caracter care îi face şi originalitatea şi farmecul »*[3]*. Şi nimic nu este mai grav din această cauză, după N. Iorga, pentru perspectiva dezvoltării culturale, decît ignorarea de către o vremelnică stăpînire politică a creaţiei de cultură a poporului, cum a făcut monarhia spaniolă: « Noua regalitate nu s-a interesat, în bogăţia şi magnificenţa ei, de aceste produse modeste şi mediocre, care merită însă atenţie pentru că în ele se simt zvîcnirile inimii unui popor »*[4]

Cărţile, pe care N. Iorga le-a iubit atîta, prin adevărate fişe de caracterizare uneori succintă dar totdeauna bogată în idei şi culori, alese şi gîndite în lumina acestor criterii de valoare — populează ca ostaşii unei armate luptătoare pentru gloria umanităţii paginile lucrărilor lui de istoria culturii. Cîteodată a socotit necesar să facă aceasta aparte şi să puie la îndemîna contemporanilor săi conţinutul filtrat de mintea sa a ceea ce considera că sînt « cărţile reprezentative »[5] *ale unei culturi. Aci fraternizează într-o tovărăşie care poate să pară disparată dar întotdeauna semnificativă pentru dimensiunile culturii europene, poeţi, prozatori literari şi politici, memorialişti şi biografi din toate timpurile şi din toate ţările. Creaţia literară capătă o suprafaţă vastă şi ficţiunea trebuie să coexiste cu comentariul realităţii. Rezultatul este o îmbogăţire considerabilă a ceea ce se numeşte îndeobşte, îngustîndu-se suprafaţa reală a noţiunii, literatură. Şi astfel, literatură devine firesc şi credibil prin meşteşugul lui N. Iorga celebrul raport de activitate al lui Liutprand de Cremona, trimisul lui Otto cel Mare la Constantinopol, biografiile lui Thietmar din veacul al XI-lea, jurnalul lui Barillon,*

---

[1] N. Iorga, « Leon Tolstoi » în « Floarea Darurilor » 1907, II, p. 242.
[2] N. Iorga, « Istoria literaturilor romanice ». . . I, p. 93.
[3] N. Iorga, « Cugetare şi faptă germană ». . . p. 52.
[4] N. Iorga, « Cîteva zile în Spania », Buc. 1927, p. 26
[5] Cele cîteva zeci de asemenea cărţi reprezentative la « Bibliografia istorică şi literară a lui N. Iorga » de Barbu Theodorescu, Buc. 1935, p. 4—5.

scrisorile lui Franklin, însemnările doamnei de Genlis din timpul Revoluţiei franceze şi multe altele. O bună parte a operei lui e într-un fel un vast jurnal de lector dar al unui lector, cum puţini s-au întîmplat în cultura europeană, capabil să simtă pulsaţia unei vremi şi societăţi în paginile unor scrieri care pe nedrept n-au căpătat întotdeauna denumirea de literare.

Monumentele, ca şi cărţile, sînt fişate printr-o portretizare care tinde întotdeuna să meargă la esenţa istorică. Numeroasele sale însemnări de călătorie sînt mărturia unei excepţionale sensibilităţi pentru frumuseţea artistică, dar N. Iorga nu s-a mulţumit niciodată s-o consemneze pur şi simplu, să descrie frumuseţea de linii şi culori şi numai atît. El a căutat să desprindă mesajul istoric pe care piatra tăiată sau culoarea zugrăvită o transmit contemporanilor şi posterităţii. Fără aceasta, de altfel nici nu se poate ajunge la înţelegerea locului pe care un monument sau un grup de monumente îl ocupă în vremea lor — cerinţă de neînlăturat, conform cu viziunea sa. Cu cîtă putere de sugestie izbuteşte el să evoce o întreagă lume istorică prin cele cîteva însemnări aşternute pe hîrtie sub impresia încă proaspătă a vizitării Escorialului? Iar cînd e vorba de monumente istorice ale unui popor apropiat şi prieten, descripţia plină de simpatie duioasă sugerează un ev clădit pe temelii de glorie. Astfel Wavel-ul cracovian îi prilejuieşte o viziune care este în acelaşi timp a istoricului şi a poetului ». Din marmură nobilă s-au adunat într-o desfăşurare fantastic de sprintenă scări de o evoluţie fugare, uşoare arcaturi, stîlpi înnalţi legaţi între dînşii printr-un caracteristic şi original nod. Faţadele par coborîte din închipuirea binecuvîntată a lui Veronese visînd de palatele armonioasei lui dorinţi . . . » [1].

Creatorii cei mari ai monumentelor de cultură ocupă un loc deosebit în viziunea lui N. Iorga. Ei sînt în general cei care întrupîndu-şi timpul s-au aşezat în afara timpului cucerind o eternitate definitivă. În paginile operei lui N. Iorga se întîlnesc rînduri de o mare frumuseţe închinate acelor genii care au ridicat cultura europeană pe înălţimi uluitoare. Pentru fiecare are o notaţie specifică care nu se repetă niciodată şi care totdeauna evocă o lume proprie, unică în felul ei. Dante este etern pentru că: « El este astfel dintre aceia, foarte rari, care sînt pentru toate timpurile şi pentru toate popoarele, nu pentru că au căutat aceasta, ci tocmai pentru că, au fost mai mult ai vremii şi neamului lor, dar cu atîta putere, încît au ajuns pînă la izvoarele veşnice din care se adapă acolo, la locul lor, naţiunile şi secolele » [2]. *Petrarca e etern pentru că: « A fost omul închinării de zi şi de noapte pentru esenţa de cugetare umană care e cartea. A fost acela care din carte în carte s-a pus în legătură cu ceea ce umanitatea, peste răutăţile şi trivialităţile ei, a transmis mai înalt şi mai nobil. A fost, prin neştersele rînduri scrise, unul din tovarăşii eroilor din toate timpurile, care se înfrăţesc, prin cuvîntul scris, în sinodul nemuritorilor »* [3]. *Shakespeare este etern pentru că: « represintă, nu numai cea mai înaltă formă a literaturii pe care o cunoaştem pînă acum, una în care se amestecă tot ce e mai sus, şi tot ce e mai jos, tot ce e mai fundamental în adîncuri şi tot ce e mai sublim în înnălţare. În acest vast concert de glasuri felurite nu este o singură notă care să nu fie representată . . . »* [4]. *Goethe este etern pentru că: « . . . se va cufunda în acele studii asupra naturii din care smulse, nu numai descoperiri cu care s-ar fi putut mîndri orice savant specialist, dar şi*

---

[1] N. Iorga, « Note Polone», Buc. 1924 p. 50.
[2] N. Iorga, « Comemorarea lui Dante Alighieri la Academia Română » Buc. 1922, pp. 31—32.
[3] N. Iorga, « Comemorarea lui Francesco Petrarca», pp. 10—11.
[4] N. Iorga, « Patru conferinţe despre istoria Angliei », Buc. 1928 p. 67.

noua poesie care, îndreptată asupra obiectivităţii liniştite a lucrurilor şi faptelor ştie să li smulgă de la un timp, înviindu-le, un sens care e acela al lumii întregi şi al puterilor care au creat-o » [1].

●

Acesta este N. Iorga, istoric al culturii europene, cititor şi poet, om de ştiinţă şi profesor. A lăsat în urma sa printr-o muncă de jumătate de veac sinteze ample şi însemnări scurte, toate purtînd pecetea unei erudiţii masive şi talent de evocare excepţional. Ca şi în privinţa altor laturi ale creaţiei sale, ceea ce uluieşte aci e multitudinea dar şi adîncimea cunoştinţelor fără de care n-ar fi putut fi posibilă acea dezlănţuire furtunoasă a asociaţiilor de idei care-i caracterizează personalitatea. N. Iorga, ca istoric al culturii europene, apare astfel în lumina plină a enciclopedismului său neobişnuit, de om al Renaşterii în anii veacului XX. Şi ar fi vrut cum a scris-o uneori ca acest spirit enciclopedic să fie nu numai al lui ci al întregii culturi pe care o reprezenta: « Pregătirea enciclopedică nu e nicăieri o mai mare nevoie decît pentru istoricul vrednic de acest nume. Cum şi-ar putea da el seama altfel de situaţiile cele mai variate, care trebuie pătrunse pentru a se ajunge nu numai la o judecată, dar la acea legătură neapărată, care singură poate stabili unitatea istorică ? Nu e o uzurpare îndrăzneaţă, un cutezător asalt în casă străină cultivarea celorlalte domenii de ştiinţă, ci o datorie faţă de sine însăşi ». [2] *N. Iorga a întruchipat în acest fel cele mai bune tradiţii ale spiritului enciclopedic atît de specific culturii româneşti şi pe care înaintea lui l-au ilustrat într-o creaţie de geniu alţi uriaşi: Dimitrie Cantemir şi Bogdan Petriceicu-Hasdeu, care ca şi el şi-au avut marea consacrare internaţională.*

---

[1] N. Iorga, « Două concepţii istorice» în «Generalităţi cu privire la studiile istorice», p. 30.

[2] N. Iorga, ibidem, p. 96.

EDUARDAS MIEJELAITIS

ESEURI LIRICE

FRAGMENTE

În serile de toamnă, sub streaşină şuera vîntul, ploaia bătea monoton pe acoperiş, gîngureau porumbeii. Mie, însă, totul mi se părea de pe altă lume.

De jur-împrejur se învolburau, gemeau, urlau cu glasuri înspăimîntătoare fel de fel de făpturi dispărute — cavaleri în zale, piraţi, femei înecate.

— Viaţa e perfidă şi deznădăjduită — îmi strigau fantomele înviate.

— Mergi cu noi să răzbunăm chinurile îndurate, iubirea profanată !

— Îmbracă-ţi platoşa de fier, încinge-ţi sabia. În pădure aşteaptă un cal negru ca pana corbului.

. . . Inima visătorului de paisprezece ani era însetată de fapte mărețe, de glorie. Şi fantomele care bîntuiau în noaptea neagră de toamnă prin turnul Iluziei îmi şopteau despre o dragoste nepămîntească şi despre o nobilă autojertfire.

Între zidurile Iluziei bătea o inimă romantică. Între zidurile Iluziei se năşteau strofe elevate.

Iar cînd vîntul toamnei trîntea uşile ceardacului, pe scară răsunau paşi şi, unul după altul, se adunau aleşii mei.

Tînărul Puşkin venea vesel, în fugă, şi dîndu-şi pe spate capul cîrlionţat începea să-mi declame din stihurile sale. Tîrîndu-şi un picior, plin de semeţie intra Byron cu Child Harold *şi* Cain *în mînă. Mickiewicz îl aducea cu el pe Pan Tadeusz. Odată, a intrat în zbor misterioasa Pasăre Albastră şi în urma ei s-a ivit Maeterlinck. Într-o noapte m-a înspăimîntat o vedenie venită din lumea tenebrelor. De sub mantie răsăreau două aripi negre.*

— Sînt Demonul, a mormăit fantoma. — Eu sînt acela pe care nimeni nu-l iubeşte. Rătăcesc prin lumea întreagă şi nu găsesc nicăieri o inimă simţitoare. Toţi poartă în piepturi o ură neagră. În inima ta, însă, arde flacăra iubirii. Adăposteşte-mă în turnul Iluziei . . .

. . . Pe fereastra minusculă priveam spre stelele scăpărătoare, simţind în spinare răsuflarea de gheaţă şi foşnetul aripilor Demonului . . .

. . . I-am cerut pentru o noapte barca unchiului Şimas şi am început să vîslim în susul Nemanului — pe lîngă tunel, pe lîngă fabrica de hîrtie. Spre insulă. O insulă mare cu nisip curat şi alb. Cît vezi cu ochii, coacăze negre şi mure albăstrii ! Acolo, se spune, e mreană din belşug . . .

Cînd s-a înnoptat, am lăsat undiţele, am cules fructe şi am aprins focul. Nopţi scurte de vară. Nici nu apucă soarele să se cufunde bine în apă la un capăt al rîului, că se şi iveşte la celălalt capăt . . .

Ceața nu se risipise încă, plutea în colacuri albe pe oglinda scînteietoare a apei. Soarele nu ieșise încă din Neman, doar niște nourași trandafirii prevesteau grabnica lui apariție. În crîng de-abia se deșteptaseră cîntăreții înaripați.

Plici . . . Cineva a sărit în apă. Pe urmă, clipocitul s-a depărtat. Și deodată, pe mal, de sub perdeaua albă, au răsărit niște cosițe, un cap, umeri . . .

În razele soarelui care răsărea am zărit de departe o fată de-o frumusețe răpitoare. Stătea pe o stîncă mare și-și storcea lungile plete.

— Lorelei . . .

. . . În seara următoare, din nou am vîslit spre insulă. De data asta, am văzut-o pe Lorelei îndată ce-a apus soarele. Pe stîncă, în lumina albastră a lunei, își răsucea părul și cînta.

Parcă mi se aprinsese o vîlvătaie în piept. După toate regulile, întîlnind-o pe zîna apelor se cuvenea să-mi astup urechile cu ceară sau să poruncesc tovarășilor să mă lege de catarg. Nu mă mai îndoiam: această sirenă, această ondină, această rusalcă mă ademenește dinadins, fiindcă vrea să mă înece.

În timpul nopții am pescuit. Recolta a fost bună. De abia s-a luminat de ziuă că pe stîncă iar a apărut rusalca.

Fără să zăbovesc, am pus mîna pe cel mai mare pește, am sărit în barcă și am început să vîslesc spre mal.

Minunata fecioară a rîului de pe stîncă nu mi-a dat nici o atenție, ci urma să-și răsucească lungile cosițe umede.

Atingînd pămîntul stabil, am sărit din barcă.

— Am pescuit azi noapte o mreană uriașă. Vrei să ți-o dăruiesc?

Rusalca își ridică ochii mari uluiți.

— Ce să fac cu ea? mă întreabă nedumerită.

Sincer vorbind, nici eu nu prea știu. Stau fără să găsesc răspuns. Am un zîmbet dezorientat. Și deodată, pe căi nevăzute, surîsul meu zboară pe obrajii albi și umezi ai rusalcei. Și în ei se ivesc două gropițe.

— Bine, arată-mi-o, își întinde ea amîndouă mîinile . . .

Scot din barcă mreana uriașă. În razele soarelui care răsare, strălucește ca o bucată de aur curat . . . Bate lacom aerul cu aripioarele.

Așez metalul sclipitor în mîinile întinse:

— Ia-l . . . Pentru micul dejun.

— Mulțumesc. Să mai vii pe aici.

— O să mai vin . . .

. . . Iar spre ziuă, mă întorc cîntînd și hăulind prin crîngul de pini. În turnul de lemn al Iluziei. Mă zăvorăsc și scriu, desenez.

Lipindu-mi vioara de umăr, cînt Träumerei *și pe fluviul lunii plutesc departe-departe. Pe stînca de lîngă rîu, rusalca își stoarce lungile ei plete umede. O, Lorelei a mea! . . .*

. . . .

. . . El e Mefisto.

Eu sînt Faust.

În noaptea asta vom semna contractul.

Mergem amîndoi cu pas ușor și neglijent, ușor amețiți de halba studențească de bere cu fistic. Rătăcim pe străzile întortochiate, piezișe, neîngrijite, dar dragi inimii, ale vechiului oraș [1], unde de îndată te izbește mirosul de mucegai, șobolani, scrumbie și naftalină.

---

[1]. Orașul vechi — raion străvechi al Kaunasului, în care autorul urma în acea perioadă, cursurile universitare.

Deasupra Nemanului stăruie ceața. De abia poți deosebi prin pîclă felinarele de la răscruci. Din veacul al XX-lea ne îndreptăm spre Evul Mediu.

Mă uit pe furiș la însoțitorul meu. Și el la mine. Pesemne că părem unul altuia cam caraghioși.

Tovarășul meu are într-adevăr un profil mefistofelic: păr cîrlionțat, negru ca pana corbului, nas coroiat și bărbie întoarsă. În locul unde bărbia se întîlnește cu nasul, buzele marchează o tăietură îngustă și ironică. E student la chimie, dar frecventează și un studiou de artă dramatică și scrie în spirit gogolian povestiri satirice usturătoare.

Pesemne că și eu am o înfățișare deajuns de ridiculă: păr stufos, nas în vînt, o bărbie ieșită în afară, un gît lung și subțire, și dacă vreți, ochi albaștri-cenușii, descătușați de orice griji. Sînt și eu student, în anul I la Drept, nu frecventez nici un studio, dar în schimb fac versuri. El poartă o șapcă studențească de catifea neagră, eu una albă tot de catifea, cu chenar verde.

El mai este și Pan Tadeusz. La gimnaziu eram pasionați după poemul marelui Mickiewicz și l-am poreclit astfel pe prietenul meu — tînăr revoluționar și protestant.

Sîntem prieteni vechi. Ne-am legat încă de pe băncile școlii. Numai că el a terminat cu trei ani mai înainte, iar eu anul acesta. Îl cunosc, cum se zice, pînă-n măduva oaselor. Înțeleg fiecare bătaie a inimii lui. Și el pe-a mea. Iar astăzi, vom pecetlui cu sîngele inimii un contract veșnic.

Semnarea contractului se săvîrșește la miezul nopții, în tenebrele tainice, înlăuntrul zidurilor arhaice și piezișe ale vechiului oraș.

Are loc următorul dialog:

El (Mefisto):

In diesem Sinne kannst du's wagen.
Verbinde dich; du sollst in diesen Tagen
Mit Freuden meine Künste sehn:
Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn.

Eu (Faust):

Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben
Von deinesgleichen je gefasst?

. . . Nimerim într-un gang, unde domnește un întuneric desăvîrșit, fără o rază de lumină. Bucătăria vrăjitoarei ! Mefisto scoate o oglinjoară de buzunar și mi-o întinde. În bîrlogul negru al vrăjitoarelor, iscă o lumină tremurătoare și misterioasă. Privesc în ea: o, Dumnezeule ! ce mîndrețe de femeie . . .

Eu (Faust):

Was seh'ich? Welch ein himmlisch Bild
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel !
O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel,
Und führe mich in ihr Gefild . . .

Mergem pe țărmul pustiu. Pe Neman zburdă petele prelungi de lumină ale felinarelor și apa freamătă ca o catifea neagră. Ne întîmpină triumfal podul înfă-

șurat în ceața alburie a nopții. Prin perdeaua deasă, înalte ca niște stele, sclipesc mici felinare timide. Este Alexotas[1]*. Astăzi însă va fi . . . Broken al nostru. Adică, noaptea Valpurgiei !*

. . . Pe podul Alexotas, prin pîcla lăptoasă, umăr la umăr rătăcesc două umbre negre — epicurianul Faust și batjocoritorul, scepticul Mefisto. Contractul a fost semnat cu sîngele inimii. Acum, lui Mefistofel nu-i mai rămîne decît să îndeplinească acest contract, iar eu mă pomenesc în Traum-und Zaubersphäre. *Orașul vechi doarme. Ivindu-și din întuneric piscurile monstruoase, cufundată pînă la gît în matca ceții, doarme catedrala gotică a lui Vitautas. Orologiul de pe Ratușa bate fără grabă Evul Mediu . . .*

. . . Mefisto este un tovarăș de nădejde. Contractul este respectat întocmai. Sora lui mai mică este în aceeași clasă cu Margareta mea. Poșta funcționează neîntrerupt, scrisorile ajung din mînă în mînă cu precizie a doua zi.

. . . Pe poteca vechiului parc Jaliakalnis, merge Margareta cu Faust. E o seară caldă de toamnă. Margareta poartă o jachețică albastră de vară. Faust și-a pus astăzi cravată și și-a lăsat neglijent pe ceafă șapca albă studențească . . .

Parcă dinadins, așa cum se întîmplă în asemenea cazuri, spintecînd cu tăișuri ascuțite ramurile noduroase ale stejarilor, în parc plutește discul lunii. Plopii și bătrînii tei îngălbeniți foșnesc. Stejarii se mai țin încă falnici. Drepți și verzi, fără un tremur, ne acoperă cu nădejde în umbrele lor negre. Și dacă ne sărutăm, nimeni nu observă asta, poate doar luna care s-a încurcat în ramuri. Și banca albă de sub stejar ne îmbie la dezmierdări. Margareta e mai tînără ca mine, dar femeiește mai vicleană. Îmi citește gîndurile și se apără de ispite. Mă duce spre aleile cu lumină. Ieșim în piață.

În fața noastră se desfășoară panorama orașului iubit. Margareta a înghețat. Își îngăduie un pas riscat — îl ia de braț pe însoțitorul ei. Și în această poză, ca niște statui, stau încremenite două ființe tinere, fermecate de visuri. Margareta și Faust. Iar jos, ca un foc uriaș, ard cărbunii aprinși ai felinarelor, șueră orașul. Faust întinde mîna spre marea de lumini și, visător, parcă pentru sine, spune :

— Oprește-te, clipă, ești minunată !

Margareta nu e mulțumită:

— Nu pricep de ce, toată seara, ai ținut-o într-una cu acest Goethe. Mai bine mi-ai recita din versurile tale pe care nu le-am auzit încă.

Zîmbesc în mine. Firește, ea nu înțelege pentru ce declam din Goethe. Eu, însă, știu foarte bine de ce. Perfidul Mefisto care ne întovărășește nevăzut, ne-a apropiat cu dibăcie umerii (ea s-a lipit strîns de mine !) și ne-a condus spre Traum-und Zaubersphäre.

Poate că nu ne-a dus definitiv. Dar ne va conduce.

— Oprește-te clipă ...

Dar clipa nu vrea să se oprească . . .

. . . .

. O țin minte așa încă de la gimnaziul din Kaunas[2]*. Nu s-a schimbat aproape de loc. O rochie de stambă nepretențioasă. Părul lins. Surîde arareori, în schimb, dacă a surîs, îndată i se ivesc gropițe în obraji.*

Acum locuiește la Moscova; ca o pustnică. Renumita noastră poetă ar putea să-și organizeze viața mult mai bine. Dar Salomeea — oaspete rar în instituții,

---

[1] Localitate muntoasă din Kaunas, pe malul opus al Nemanului.

[2] Salomeea Neris era profesoară de literatură lituaniană la gimnaziul din Kaunas unde învăța E. Miejelaitis.

spre deosebire de alții, nu luptă pentru nici un fel de privilegii. Doar să ceară cîte ceva pentru fiul ei, Balandis.

S-a zăvorît în cămăruța ei modestă, ca un melc în cochilie, ascunzîndu-se parcă de priviri necerute, a hotărît să-și îndure singură bolile — tristețea și amărăciunea. Și nu se vede cum se nasc versurile scrise de suferința ei. Dar aproape în fiecare săptămînă, îi apar în presă poezii, care dezvăluie marea inimă a poetei.

— Stai jos, mă invită Salomeea, și ia singură caietele aduse de mine[1]*.*

Mă uit la fața ei tragică, neobișnuită, și amintirile încep să invadeze liniștea . . .

. . . Anul trecut, patria lui Lev Tolstoi, Iasnaia Poliana. Sosiserăm cu divizia lituaniană.

« Cînd vorbesc armele, muzele amuțesc ». Oare poate acoperi pușca glasul fizicește slab, dar cu spirit puternic al muzelor?

În poiană, ostașii se strînseseră în cerc. Printre mestecenii argintii în montură de bronz se întind razele frînte ale soarelui. În mijlocul cercului de mantale — Salomeea.

— . . . De unde ai prins atîta curaj? . . .

— Uh! Uh! Uh! geme pămîntul. Antiaerienele au început să duduie. S-a întîmplat ceva. Soldații sar în picioare — nu le mai arde de poezii. Comanda:

— . . . La luptă!

Soldații aleargă după comandant.

Cînd vorbesc armele . . . Lipită de un mesteacăn alb, Salomeea își ascunde mîinile în buzunarele paltonului. Apusul de toamnă pîclos o luminează numai pe ea.

Ne uităm, cu capul ridicat. Un cer albastru profund. Cu un chenar galben. Punctulețe albe ca niște corole de păpădie.

— Parașute, pesemne, își dă cu părerea cineva.

— Nu, exploziile antiaerienelor.

Gînditoare, liniștită, tristă, muza stătea lipită de mesteacănul alb, pe meleagurile celui care a creat Război și pace.

. . . .

. . . — Bine, aud glasul Salomeei. — Voi scrie.

— Dar cînd? Este important să aruncăm din avioane cît mai degrabă broșura în Lituania ocupată.

— Îmi trebuie o săptămînă. Dacă nu și mai mult. . .

Nu te poți tocmi cu ea. Salomeea scrie nu cu mușchii brațelor, nici măcar cu mușchii inimii. Asemeni unei păsări, ea se află sub imperiul inspirației. Salomeea e un talent stihinic. Salomeea e o părticică din natură. Și trebuie să te porți cu ea așa cum te porți cu natura: cu grijă, cu gingășie, cu dragoste. Mulți scriu acum versurile de care e nevoie, contribuind la înfringerea dușmanului. Salomeea însă nu scrie pur și simplu versuri. Ea este o poetă. La asta nu mai e nimic de adăugat . . .

— . . . Bine, consimt eu. Dacă-mi îngăduiți, voi mai veni.

— Poftim.

Ne luăm rămas bun. Întind mîna și micului Balandis.

E un copil nefericit, bolnăvicios. Mama l-a smuls literalmente din flăcările războiului, din dogoarea bombelor fasciste. (« O văd pretutindeni cu copilul în brațe. . . » — mi-au răsărit deodată în minte aceste versuri ale Salomeeii).

— Ei, ce-ai meșterit acolo?

---

[1] E vorba de caiete cuprinzînd însemnări și desene din primele zile ale războiului, făcute de niște copii lituanieni, întîlniți de autor într-un sat rusesc de lîngă Volga.

Balandis îmi arată. O întreagă procesiune de oameni din plastilină. În față, niște cai de plastilină trag o căruță. În căruță, o ladă dreptunghiulară. În ladă, o siluetă.

— Ce-i asta?

— O îngroapă pe mama, bîiguie băiețelul bolnav.

Simt o strîngere de inimă. Salomeea rîde cu tristețe. Războiul! În artă există o singură temă: viața și moartea. În jur, sînt atîtea morți. Salomeea privește cu o gingășie maternă capul luminos, cu păr des, al fiului, și rîde . . .

. . . .

Dialog pe ruine.

O lună plină, încruntată, spînzurînd deasupra toamnei. Discul lunii — uriaș, purpuriu. Pe fundalul cercului sîngeriu, contururile negre ale ruinelor. Ca niște condamnați la moarte, prin împușcare, gata de groapa mormîntului. Capete aplecate, mîini legate . . . Amintind sculptura lui Rodin «Burghezii din Calais». Ruine negre cu obraji prăvăliți, cu orbite adîncite. Ivindu-se din ele, un corb se lasă croncănind pe un rest de acoperiș rămas întreg. Un craniu din cărămidă și ciment. Nici nas, nici buze. Sprijinindu-se cu o mînă de dinții de ciment fărămițați ai scheletului, stă el, trăgînd dintr-o țigară. Alături, o siluetă zveltă de femeie; de sub năframă răzbate o șuviță răzvrătită de păr.

El. Ruine . . . Jur-împrejur numai ruine . . .

Ea. M-ai întrebat de mama? Am văzut-o numai în prima zi a războiului. . . Tu, la redacție ardeai arhiva. Iar eu am fugit prin tot orașul. . . la ea. Era prăpădită de mîhnire și plîngea de ți se sfîșia inima . . . Pe urmă, a rînduit într-un micuț geamantan rufăria ta . . . încă vreo cîteva lucruri . . . m-a binecuvîntat, m-a sărutat și mi-a poruncit să ți-l duc. Ai primit geamantanul ei?

El. Da. Aproape de Volga, mi l-a dat prietena ta. Și a spus că pe tine nu te-au lăsat să ieși din casă . . .

Ea. Vasăzică, l-ai primit . . .

Tăcere. Undeva se aude o împușcătură singuratecă. Troznetul unui automat. Și din nou tăcerea de moarte a toamnei peste ruine.

El. Jur-împrejur numai ruine . . .

Ea. Credeam că te-ai prăpădit. Am purtat doliu. Reciteam scrisorile tale. Sărutam fiecare literă, fiecare punct, fiecare virgulă. Plîngeam . . . După un an, m-am măritat.

El. Jur-împrejur numai ruine . . .

Ea. Bărbatul meu este violonist la operă. Fetița are trei anișori. Asta-i totul.

El. Da, totul . . . Jur-împrejur numai ruine . . . Trebuie să muncim mult . . .

Ea. Trebuie . . .

El. Mă trece un fior . . . E frig. Hai să mergem . . . Să bem un pahar de vodcă...

. . . Cum bate inima.

Iată turnul meu de lemn!

Iluzia tinereții mele!

Mă reîntorc ca arheolog. Ca să dezgrop un mormînt uitat. Aici, sub un strat gros de pămînt, odihnește Omul meu. Trebuie să-l reînvii.

Aici, pînă la douăzeci de ani mi-am făurit o lume a mea. Suflecîndu-mi mînecile, am dat de-a dura blocurile de piatră, am cioplit coloane și statui și am meșterit ornamente.

Numai prietenilor celor mai apropiați le arătam uneori creația mea arhitecturală, neterminată. În mansarda Iluziei zăceau cîteva manuscrise de poezii, nuvele, drame. Și romanul despre Originalul care scria poeme filozofice și făcea improvizații la pian.

Vai ! Au rămas doar cioburi, țăndări, fărîme. Strofe stinghere de poezie, firimituri împrăștiate de proză . . .

Aplecat, culeg de pe jos osemintele manuscriselor mele. Foșnete de foi sfîșiate, mîzgălite. Ca și cum pe-aici au trecut în goană nebună călăreții. Și au călcat totul în picioare.

O, dărîmături ale Iluziei mele !

(Peste mulți ani, sub cerul Italiei m-a consolat și mi-a împrospătat nădejdile un lucru rar aflat în ruinele Pompeiului — urma unei figuri omenești pietrificată în lavă. Torni pe ea metal topit și obții aidoma sculptura aceluia care a pierit cu două mii de ani în urmă. Și eu am hotărît același lucru: chemînd în ajutor pe prietenul meu credincios — Memoria, să reînvii micul meu Pompei — Iluzia . . .)

. . . .

. . . Ies din sală, fugărit de vorbele pline de răutate zvîrlite de la tribună: — Și ăsta își permite să-și zică poet . . .

Cuvintele îmi vuiesc în urechi, ca un bîzîit sîcîitor de țînțari.

Nu pricep în nici un chip: pentru ce « își permite să-și zică »?

. . . Cu inima însîngerată am spus în prima zi a războiului « adio » ținuturilor natale și am plecat spre răsărit. Îmi amintesc, lîngă orășelul Smorgon, m-am întors pentru ultima oară spre apus. Ce sîngeros și înfiorător mi se părea atunci soarele care apunea. Și tristețea mi-a năpădit sufletul. Ca niciodată.

Vasăzică, chiar în prima zi a războiului am contractat o boală grea — dorul de patrie. M-am vindecat prin muncă. În timpul evacuării, am intrat într-o fabrică de sticlă, pe urmă am scris, am plecat pe front. Dar boala dorului tot nu-mi trecea.

Nostalgia grea m-a mînat spre largul stepelor rusești, unde lituanienii, făcînd front comun cu trupele, deschideau drum spre apus.

Și aici, printr-o întîmplare a soartei ne-a fost dat, nouă, lituanienilor, să eliberăm lîngă meleagurile lui Godunov un mic sat rusesc. Se chema Lituania. Cu lacrimi în ochi, ne-am strecurat prin volbura flăcărilor în acest sat incendiat, care fumega.

Și deodată, m-am simțit acasă. Drumul de la sătulețul Lituania pînă la adevărata Lituanie s-a scurtat de două ori. Distanțele nu înseamnă numai geografie. Ele mai sînt și convingere !

În satul Lituania, am găsit balsamul trebuincios pentru dorul de patrie. De pe front, adusesem prima mea carte de poezii, firavă, dar prima. Cu inima plină de nostalgie lirică m-am întors și în ținutul natal eliberat.

Dar aici, nu mai era de ajuns nostalgia ca atare. Pe ruine, se desfășura o mare construcție. Și fiecare trebuia să-și ocupe de urgență locul pe acest șantier. Viața nu așteaptă ! Iar poetul, care se exprimă în limba armeană, trebuia să întindă o linie de legătură către un auditoriu foarte eterogen. Războiul a lăsat ruine nu numai pe suprafața pămîntului. Nu puține erau inimile din care ieșeau cioburile triste ale ruinelor.

Nu era ușor să porți cu cititorul o discuție de la suflet la suflet. Te împiedicau tot felul de dogme și scheme obtuze existente în literatură. Căutînd « mijloace de legătură » poetice mai de nădejde, îmi verificam glasul și pregăteam o nouă carte.

Și iată. . .

Mi-a venit în minte răposatul Oskaras — el știa să rîdă atît de plin de bunăvoință, dar știa să și izbească în masa birocratică a cancelariei . . .

Mă cobor în vestibul. Cunoscuții se despart, se împrăștie, în jurul meu treptat se formează un gol. Rămîn singur. Și vine ea. Cea unică. Palton verde, pălărie verde, ochi limpezi de chihlimbar și un surîs femeiesc liniștitor.

— S-a terminat? întreabă.

— S-a terminat . . .

— Te-au criticat?

— M-au criticat... Acum și tu o să mă părăsești?

— Nu te părăsesc. Ce te-a apucat deodată?

— Așa... Oamenii, probabil, interpretează totul...

— Interpretează, confirmă ea liniștită. — Orice-ar fi, rămîn alături de tine.

Am ieșit pe stradă.

Seara, la noi nu ardea lumina electrică. Nici lumînări nu aveam. Am scos în bucătărie o măsuță. Ea a acoperit-o cu o față de masă albă, și a pregătit o cină modestă.

Pe urmă, am aprins focul în plită, dar n-am închis ușița. Lemnele ard vesel și troznesc. Limbile flăcărilor aleargă vesele peste ele. Și înspre noi țîșnește o lumină trandafirie, o căldură maternă și mîngîietoare. Căminul...

Bătaie în ușă. Intră Felixas. Așadar...

...Așadar, intră Felixas — tînăr, vesel și curajos. Îmi strînge mîna cu palma lui mare, plină de vlagă.

Ce bine cunosc fierul acestei strîngeri de mînă — în cel mai deplin întuneric, aș distinge imediat din mii de alte mîini, această palmă viguroasă.

Mîna poate spune multe despre un om.

Ea a rămas aceeași — o palmă de tîmplar. Felixas și-a călit-o, strunjind scînduri și cioplind cu securea blocuri de stejar. Nu și-a pierdut fermitatea de fier nici în celula închisorii.

Pe urmă, libertatea, munca de răspundere. Apoi, frontul.

Dar mîinile nu s-au schimbat. Mîini bune care, schimbînd chiar plugul cu condeiul, rămîn puternice, fără nici o vlăguire.

Adeseori, el se mînie, numindu-mă visător mototol, dar face asta fără răutate și în treacăt. A izbutit să parcurgă o admirabilă școală de viață și entuziasmul romantic îi este străin. Se străduiește să mă aducă și pe mine la credința lui.

Dar eu nu vreau să-mi părăsesc «turnul de lemn al Iluziei» (despre care, din păcate, nici pomeneală!). Și, uneori, ne certăm. Mi l-a înlocuit pe decedatul Oskaras — am o nevoie avidă de critica lui lucidă, realistă, ca să nu mă zmulg de pe solul ferm.

— Stai mai temeinic cu ambele picioare pe pămînt. Ai de lucru berechet. De jur-împrejur sînt ruine...

Pentru a deștepta din morți ruinele, e nevoie de mîini ca ale lui — mîini late, puternice, de muncitor. Da, în epoca noastră, și poeziile trebuie scrise cu o asemenea mînă viguroasă...

....

... De pe pista cosmodromului, omul privește în adîncurile universului. El dorește să facă din poeticele stele o realitate.

Dar iată că ochii lui se îndreaptă spre pămînt. Sub picioarele lui, printre lespezile de beton își croiesc drum primele săgeți verzi ale ierbii: prin ele, pămîntul salută primăvara care vine din cosmos.

Primăvară pe pămînt, pe stele, în om...

Primul cosmonaut se va înălța curînd spre aștri cerești.

... Nopțile, la masa de lucru, scriu o nouă carte de versuri, La poalele stelelor. *Ea începe cu un ciclu despre Om. În acest scop, mi-am umplut jurnalul cu diferite însemnări. Vreau să înțeleg eu însumi pentru ce scriu această carte.*

Iar în jurnal se ivesc, de pildă, asemenea frînturi de gînduri:

O, cum a crescut omul! N-a sosit oare ceasul să-i scrim numele cu literă mare?

Nu, încă n-a sosit. Dar, după toate semnele, am și intrat în această eră.

... Încercînd să construim modelul omului viitor, nu ne vom teme să privim adevărul în față. N-avem de ce ne teme de răutăcioasele fantome care se tîrăsc la fund. Nu vom sărăci teoria cunoașterii omului. Vom căuta în el însuși esența.

Vom încerca să creăm un portret mai obiectiv al sufletului omenesc. Poate de-a lungul mileniilor, el a devenit totuși întrucîtva altul?

Cînd se schimbă configurația materiei, geometria ei, progresul are, oare, lòc doar în materie?

Oare în substanța mult mai fină care este sufletul omenesc, totul rămîne neschimbat?

Însfîrșit, pentru ce argumentăm necontenit luînd de exemplu lumea veche?

Noul, doar, s-a născut. Și își îndeplinește funcțiile.

Cum aș vrea să-l zugrăvesc pe om: mare? mic? eroic? dramatic? tragic?

În viață nu există numai oameni mari și numai oameni mici.

Eu îl văd deopotrivă mare și mic, puternic și slab, optimist și tragic, vesel și îndurerat. Ca în viață.

Am dorit întotdeauna ca versurile mele să respire chinul și bucuria omului, durerea și victoria lui, tragismul și eroismul său.

Numai ținînd cîrma corăbiei sale între aceste insule și recifuri, între Scilla și Charibda, Odiseu și-a săvîrșit eroica sa faptă.

... Da. Cain l-a ucis pe Abel.

Cine are mai multe șanse să reziste: sumbrul Cain sau luminosul Abel?

Dacă presupunem că în fond nimic nu s-a schimbat: Cain rămîne Cain, și Abel — Abel, atunci — se impun concluzii catastrofale.

Dar dacă, totuși, ceva s-a schimbat, putem admite, că, în virtutea superiorității intelectului său, Abel ghicește intențiile perfide ale lui Cain, învață să-l descopere instinctele și oprește la vreme mîna fratricidă,

Era un timp cînd pe poet îl interesa mai mult soarta maselor.

Astăzi, privirea artistului pătrunde tot mai des în fiecare om luat în parte.

Inevitabil, pe măsura dezvoltării societății, pe fondul comun, fiecare om distinct, luat în parte, devine tot mai vizibil.

Arta trebuie să înfățișeze din ce în ce mai limpede și mai deplin omul individual, care nu se repetă.

Scriu o carte despre mine și totodată despre tine, cititorule.

Oare, eu nu sînt tu?

Oare, tu nu ești eu?

Omul e un cuvînt extraordinar de cuprinzător, un cuvînt de proporții cosmice. Putem găzdui în el totul, la perfecție.

Scriu, în același timp, despre omul prezentului, trecutului și viitorului. Pare-se că perspectivele desenului sînt strămutate.

Dar, oare, asta-i important? Nu vom fi pedanți. Pedantismul e o frînă care te împiedică să-l îmbrățișezi pe om în ansamblu, în toată complexitatea sa.

Mi-e de-ajuns să pronunț cuvîntul « Om » și imediat, alături de el, răsare un alt cuvînt înalt. El se învîrtește în jurul numelui de om de tot atîtea veacuri și milenii de cînd trăiește pe planeta sa Omul.

Acest cuvînt este « Munca ».

Cît e de adevărat că omul crează munca ! Dacă n-ar fi munca, n-ar exista nici omul.

Tocmai de aceea este prețioasă ideea reconstrucției vieții, a cărei piatră filozofală este munca umană. În actul de creație e nevoie să analizezi și să cunoști omul. Munca, ca atare, generează și creația artistică.

În mod neîntrerupt, omul, mîinile sale, transformă și își crează mediul și, prin asta, și pe sine însuși. De aceea, el se află într-o permanentă întinerire ca Faust. Continua lui întinerire înseamnă totodată și perfecționarea lui.

... Termin cartea despre Om. Îmi lipsește o singură poezie.

... Iar Omul se și află pe pista cosmodromului, așteptînd semnalul. Prin forța viziunii poetice, pe o rază de cîteva mii de kilometri, îi prind freamătul tulburat, căldura respirației sale, bătăile ritmice ale inimii sale sănătoase. Este o radio-legătură biologică. Amîndoi stăm pe aceeași paralelă a veacului.

Cu milenii în urmă, omul nici nu respira astfel. Și nici aparatul gîndurilor sale nu funcționa atît de intens.

În fața ochilor acestui om, se deschide un nou drum spre stele. Stelele vor fi Scilla și Charibda lui. El, Odiseul cîntecului nou al epocii umanității, mînuiește eroic cîrma navei cosmice...

... Mă aflu la redacția ziarului. Mă închid în biroul unui coleg și scriu poezia de încheiere a noului meu volum, intitulată Icar.

Scriu Icar. *Și prima literă din cuvîntul «Om» devine tot mai înaltă. Ca omul însuși. În viitor, acest cuvînt va deveni una și aceeași cu majuscula. Și mă îndoiesc că cineva va dori ca numele său să fie scris cu «o» mic.*

...Rostogolindu-se pe pietrișul alb, valurile verzui ale lacului Orie îmbrățișează panta dulce a țărmului. Văzduhul încălzit de soare răsună de glasuri tinere, de cîntec de păsări, de șuierul motoarelor. Un bătrîn, într-o barcă, pescuiește bibani.

Din stufăriș, apar lebedele. Două păsări albe ca zăpada duc după ele șase pui cenușii care nu au încă pene. Ele se apropie, cu măreție, de mal. Zărind droaia de copii, înoată de-a dreptul spre ei. Cunosc lebedele inima generoasă, bună, nemîncată de viermi, a copilului.

Și lebedele nu greșesc.

Băiețandrii care înfulecau pîine pe mal, aleargă cu strigăte ascuțite în întîmpinarea păsărilor albe. Fac firimituri și le dau lebedelor să mănînce din palmă. O lebădă, întinzîndu-și gîtul lung, culege cu ciocul său negru firimiturile din mîna copilului. Între păsări și copii se leagă o sinceră prietenie.

... Copilul vrea să se împace și cu păsările, și cu peștii care țîșnesc din lac, și cu iepurele ce și-a arătat urechile lungi dintr-un stog de secară, și cu fluturele galben, care zburdă din loc în loc. Vrea să restabilească relațiile prietenești ale omului cu natura, încălcate cîndva de stihia răului...

... O motocicletă vine în goană nebună. Doi flăcăi au dat fuga de la seceriș să se scalde. Asudați, osteniți. Dar acolo unde miroase a sudoare, miroase și a pîine.

Două obrazuri cenușii, prăfuite. Fiecare are două șiruri de dinți albi, sănătoși.

— S-a transmis la radio — spre cosmos zboară...

Sub bătaia motorului, prind cuvintele răzlețe ale flăcăilor.

Aceste minunate cuvinte se leagănă lîngă lac ca niște spice coapte sub vînt. Și totul se împletește și devine una: valurile lacului, pîinea din palmele băieților, lebedele, stogul de secară, cosmosul...

Stau culcat în iarbă și străpung cu privirea azurul bolții cerești. În momentul ăsta, acolo, la o înălțime de 300 de kilometri, zboară un om.

Ce caută el oare acolo? Ce jinduiește inima lui neliniștită? Privirea lui ascuțită?

Ochiul omenesc este asemeni soarelui. Și de aceea, el tinde veșnic spre soare.

Omul este într-o neîntreruptă năzuință. Cîndva, s-a despărțit de mediul fiarelor, a furat zeilor focul, a ridicat piramida lui Keops, grădinile suspendate ale Semiramidei, Acropole, Coliseul, a imortalizat-o pe Mona Lisa, a descoperit noi continente,

a creat Faust și Simfonia a IX-a, a inventat motorul cu aburi, a aprins becul electric, a stîrnit viforul revoluției, a lansat rachete . . .

. . . .

Să-mi fie cu iertare că am înălțat parcă omul pe un piedestal, că l-am făcut mai mare, mai reliefat ! Cultul omului? Poate. Dar sînt din toată inima pentru acest cult.

Cu fiecare zi, tot mai palpabil și vizibil simțim eliberarea spirituală a omului. Sufletul lui învinge, sub ochii noștri, cătușele îndelungului său egoism și supunerii sale de rob.

Cînd poetul vorbește despre om, în glasul lui se mai aude uneori, încă, o notă tragică, un aspru avertisment, o neliniște . . . Pe om îl mai pîndește încă o mare primejdie.

Dar tot mai puternic răsună și nota iubirii, a uimirii și a mîndriei. Vedem cu bucurie, cum, zi de zi, tot mai larg se deschid ochii oamenilor, cum, trezindu-se din somnul istoriei își îndreaptă trupul un om, minunat de complex, cu trup puternic și spirit liber.

Omul, este prima și cea mai constantă iubire a mea. Om înseamnă frate. Este un ideal, în numele căruia merită să-ți dai viața.

. . . Și încă o restrînsă Ars Poetica.

Firește, sub formă de discuție.

Forma literară progresează la fel ca și gîndirea omenească. De fiecare dată, ascultînd discuțiile despre legile imuabile, implacabile ale formei unei opere, răsfoiesc istoria literaturii. Și această istorie mărturisește că, și în artă, « totul curge, totul se schimbă ». Nu există canoane veșnice. Formele de expresivitate artistică, genurile și stilurile, manierele și curentele se nasc și mor, cresc unul din altul, uneori se încrucișează, zămislind hibrizi, se întrec între ele, pier, sau se nasc din nou, de data asta sub formă de sinteză. Epocile care se schimbă își aleg și culorile, și sunetele, și ritmurile, și principiile estetice.

Cînd, în deprinderea practicii de creație, s-a ivit cuvîntul căutare, asupra lui s-a năpustit o avalanșe nimicitoare de bolovani. Și doar însăși viața a dovedit că nu numai în sfera culturii, dar și în alte domenii, tradiția cea mai bună este permanenta înnoire revoluționară. În artă, s-a născut o bună tradiție de căutări. Totuși, firește, nici căutarea nu e căutare, dacă orice procedeu aflat este imediat și supus canonizării. Nivelarea la vremea sa, a pricinuit o pagubă fundamentală creației artistice. Numai policromia tabloului produce bucurie, sensația de frumusețe. Puterea căutărilor, farmecul lor constă tocmai în faptul că ele croiesc drum diversității, unei scări mult mai largi, unor posibilități nelimitate.

Eu iubesc odrasla veacului nostru — racheta cosmică. Dar ca și înainte, păstrez iubire privighetoarei cenușii a pămîntului. Ascultînd un cîntec de privighetoare, omul își ridică ochii spre spațiile stelare și urmărește un astru pe care, poate, odată, va ajunge racheta. Dar și ascultînd vuietul rachetelor, el va tînji după asonanțele ștersului, nearătosului cîntăreț al pădurilor.

În treacăt, încă un detaliu, ca să zic așa « privighetoresc ». Se întîmplă ca o păsărică de pădure, să pună atîta « inimă » în trilurile ei, încît aceasta să plesnească — infarct ! și ea să se prăvălească lovită de moarte de pe creangă. Nouă, pescarilor, care am rătăcit îndeajuns nopțile și diminețile pe malurile sunătoare ale rîurilor, nu odată ni s-a întîmplat să atingem cu bățul undiței un trupșor de pasăre înțepenit în iarbă. Tot așa și poetul. El trebuie să simtă « toate impresiile existenței », să perceapă bucuria și mîhnirea întregii lumi. Iar dacă el suferă pentru inima sa, nimeni nu-l poate vindeca. Arta cere o dăruire totală.

Acum, în ce priveşte căutările, se poate vorbi nu numai abstract. Ele au izbutit să aducă însemnate roade în arhitectură, în arta plastică şi decorativă-aplicată, în teatru, cinema şi literatură.

Fără amărăciune şi nelinişte nu există o artă autentică. Căutările nu înseamnă nihilism, ele nu sînt o neglijenţă faţă de tradiţiile cele mai bune. Căutările sînt, ca să mă exprim cosmic, cercetarea de spaţii noi, a unei noi legături între Om şi Istorie, între Om şi Epocă.

Ar fi straniu să privim lumea de astăzi cu ochii unui artist din secolul al XIX-lea. Biologia pătrunde din ce în ce mai adînc în esenţa existenţei. Ştiinţa a permis omului să privească cu un ochi electronic în celula vie a organismului — în însăşi esenţă — să vadă sub sticla microscopului o « biohartă » neobişnuit de complicată şi pestriţă. Ştiinţa a dezvăluit omului particulele elementare ale materiei. Tot mai larg sînt prospectate spaţiile cosmice şi străfundurile pămîntului. Şi ce să mai spunem despre schimbările din viaţa socială ! Omul a crescut în proporţii neobişnuite, privirea lui a devenit mai severă, mai critică. Şi văzînd lumea cu ochi noi, fireşte că el nu mai poate şi nici nu mai vrea să se întoarcă la concepţia veche, puţin naivă asupra naturii şi mediului înconjurător.

A emoţiona şi a zgudui este în stare doar marele adevăr al vieţii, gîndirea profundă, marele clocot emoţional. Scriitorul pătrunde tot mai adînc, cu tot mai multă perspicacitate în materialul său — conţinutul vieţii şi sufletul omenesc.

În poezie s-au ivit mai multe mijloace sintetice, figuri alegorice, hiperbole, generalizări şi idei analitice. Acum, scriitorul caută mai frecvent în cotidian romanticul şi neobişnuitul, poetul crează din viaţa de zi cu zi construcţii artistice — care stimulează inspiraţia datorită deosebitei lor frumuseţi. Pe nimeni nu-l mai emoţionează fotografia cenuşie — naturalismul, copierea sîrguincioasă a naturii.

Cititorul vrea să găsească într-o carte viaţa, simţită şi profund filtrată de gîndul artistului. Şi de aceea, literatura ca şi ştiinţa, trebuie să aibă dreptul la experiment. Să admitem că se lansează o navă cosmică spre Lună. Uneori, racheta nici nu se deslipeşte de Pămînt. Totuşi, pînă la urmă, ea se ridică spre înălţimi. Dar frica de a căuta şi de-a nu lua totul de-a gata, încătuşează iniţiativa şi forţele creatoare ale poetului.

Artistul este asemeni unui alchimist. El trebuie să stăpînească taina cu ajutorul căreia oricare fenomen al vieţii se transformă într-un fapt de artă. El îşi găseşte singur mijloacele artistice, corespunzătoare veacului. Aici nu pot exista recomandări general-obligatorii. E limpede un lucru: cuvîntul poetului trebuie să fie absolut, cu multe sensuri, nu monocrom, ci policrom. Fireşte, a stăpîni astfel cuvîntul este mult mai complicat decît a te supune forţei celor două dimensiuni ale sale.

Alfabetul poeziei îl învăţăm cu toţii, fără osebită trudă, de la alţi poeţi şi după manualele canonice. E infinit mai greu să vorbeşti cu propriul tău glas, în ritmul propriei tale inimi.

Treptat, simţi că nu mai e cu putinţă să scrii în iambul tradiţional, neted, născut în liniştea camerei de lucru, despre vuietul strungurilor din uzină. Mi se părea că iambul înăbuşă muzica strungului. Şi puterea stihinică a acestei muzici, ca un torent de primăvară, nimicea fără milă ghiaţa care îl încătuşa. Stihul a devenit încetul cu încetul mai liber şi mai asimetric. Acesta nu-i un pas de la formulă la viaţă, ci invers.

. . . Ritmul naturii nu mai încape acum în strofele de cîte patru versuri — el clocoteşte, se rostogoleşte ca o cascadă, biciueşte malurile. Şi mi-e milă de acest material preţios care se risipeşte în toate direcţiile, revărsîndu-se peste margini. Culeg în căuşul palmelor fiecare picătură, fiecare strop şi caut pentru ele un loc

în vers. Chiar dacă se deformează aspectul grafic al poeziei, important este ca în ea să încapă cît mai mult din natură, din viață, din Om.

Năzuiesc spre curentul firesc, spre ritmul liber, natural, spre improvizația poetică. Mie însumi mi se pare că acest lucru este infinit mai greu. Aceasta se naște dintr-o excepțional de apropiată contingență cu Marea Natură și nu înseamnă deloc o îngrămădire amorfă a cuvintelor. Aceasta e forma unei armonii neobișnuit de complexe. Adeseori, ea e întovărășită de-un conținut de viață, care își alege singur, își dictează o formă superioară. Aici, nu e deloc vorba de un proces mecanic. El nu este ușor, pentru că e greu să stăpînești masa abundentă de cuvinte care, la o adică, pot să doboare un poet. Și totuși, îți face plăcere să simți rezistența materialului și să învingi, să pui la pămînt această masă amorfă pentru ca, pe urmă, să auzi în fiecare vers . . . ritmurile firești ale naturii.

În cazul de față nu trebuie să fii dogmatic. Dacă conținutul ți-o dictează, atunci scrie în forma cea mai uzitată. Paralel cu versurile scrise în ritm spontan și cu improvizația poetică, iau naștere și sonete, și strofe realizate în iambi. Temele, materialele, țelul, fiind diferite, diferite sînt și mijloacele artistice. Începe să se întrevadă că trebuie să țintești spre un oarecare echilibru — spre o sinteză a formei.

Fizica atomică se ocupă nu numai de dezagregarea particulelor elementare. După cum se știe, în ea se petrece și un experiment absolut contrar: unirea nucleelor de atomi ușori în vederea obținerii unui element mai greu, calitativ nou. Aceasta este o reacție de sinteză. Dacă se va rezolva cu succes problema, omenirea va obține o veșnică sursă de energie, ale cărei rezerve sînt inepuizabile pe planeta noastră.

Fanatismul și purismul pot aduce în artă roadele cele mai sărăcăcioase. Nu poți mătura nimic din ceea ce s-a creat de-a lungul mileniilor și din ce se crează în prezent de mîinile, mintea și inima omului. Și aș vrea să ajung la o asemenea sinteză a formelor poetice, în care să se contopească într-un aliaj comun trecutul, prezentul, viitorul, versul canonic și alb, proza și dialogul, reportajul și cugetarea, gîndul și sentimentul, muzica și plastica . . . Totul prinde bine, totul e prețios, totul e necesar într-o mare întreprindere poetică. Alipind elemente poetice disparate, să cauți un element calitativ nou — iată « reacția de sinteză » a poeziei.

Cîndva, cînd mă aflam pe băncile școlii, nu-mi plăcea fizica și matematica. Viața s-a răzbunat. Acum, aceste științe stimulează gîndul, ne învață miracolul analizei, ne învață să ajungem la concluzii logice și să pătrundem într-un chip nou, infinit mai adînc, nu numai în structura materiei, dar — prin analogie — și în structura poeziei. Firește, menirile și mijloacele științei și ale poeziei, sînt deosebite, dar și aici există o corelație. Paralelele dintre știință și poezie coordonează orientarea lor, și în sfîrșit, ambele merg spre viitor. Ambele parcă se completează una pe alta, contribuind la perfecționarea metodei artistice și științifice a cunoașterii. Știința din ziua de azi — fizica atomică, teoria probabilităților, cibernetica, cosmogonia — are nevoie de o mare cutezanță poetică, de fantezie și vis. Iar poezia zilelor noastre are nevoie de cunoștințe științifice, de o gîndire științifică, de o cugetare analitică și de concretețe.

. . . În copilărie, cînd abia înveți să scrii primele tale strofe, dorești din răsputeri să devii poet: există oare ceva mai înalt și mai nobil? Viața, munca, eforturile și setea de nou te ajută să cunoști tainele meseriei tale. Și în sfîrșit, devii poet!

Dar vine o zi cînd acest titlu nu ți se mai pare atît de mare.

Este infinit mai greu să devii omul acela, care, adoptînd cuvintele lui Walt Whitman, nu are loc niciodată « între cisme și pălărie ».

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

EGITO GONÇALVES

Artă poetică

Colecționez imagini și tăceri. Îmi construiesc
poeme din tăcere, podoabe din imagini, —
ode și elegii, sonete frînte,
și alte întîmplări de peste zi;
toate rezultă din tumultul care
mă înconjoară subteran, de unde
se smulge totul: stele, șoareci, lacul
dormind, sau un cutremur, primăvara,
o tiugă semănînd cu chipul tău,
știri despre bătăliile pierdute de cei drepți,
înalte eșafoade, la văzul tuturor,
în fața Ministerului Injustiției . . .
imaginile-atîrnă ca într-un laț, privind
una la cealaltă, ca niște musafiri.

« . . . unul din cei mai remarcabili poeți apăruți în Portugalia ultimilor douăzeci sau douăzeci și cinci de ani » scrie despre Egito Gonçalves scriitorul spaniol Ángel Crespo în prefața volumului *Treinta poemas* [1], volum pe care poetul portughez a avut amabilitatea să mi-l trimită.

Egito Gonçalves s-a născut la 8 aprilie 1922 în localitatea Matpsonhos. Începe să publice versuri încă de pe cînd își făcea stagiul militar ca radio-telegrafist în insulele Azore. Exercită diferite profesii, mînat de nevoile zilnice. Colaborează la revista *Arvore*. Mesajul protestatar al poeziilor sale, izvorît din realitățile adeseori necruțătoare, străbate, ca o punte aruncată peste o prăpastie, spre cititorii de pretutindeni.

A publicat volumele: *Poema para os conpanheiros de ilha* și *Un homem na neblina* (1950), *A evasão possivel* (1952), *O vagabondo decepado* (1957), *A viagem com o teu restro* și *Memoria de setembro* (1960) [2]. A trăit vreme îndelungată la Paris și Marsilia, a călătorit în Spania și Italia. Poemele sale au fost difuzate și prin celebrele discuri *Orfeu*. A fost directorul revistei *A Serpente* și a întemeiat Teatrul Experimental din Oporto. A tradus în portugheză lucrări de N. Guillén, B. Brecht, A. Frénaud, N. Vapțarov ș.a. Este autorul antologiei « Poezia spaniolă de după război »; recent a publicat un nou volum intitulat *Arhivele tăcerii (Os arquivos do silencio)*.

[1] Egito Gonçalves : *Treinta poemas*. Selección, traducción y prólogo de Ángel Crespo, Publicaciones LA ISLA DE LOS RATONES, Santander, 1962.
[2] Poem pentru tovarășii de cătun, Un om în ceață, Evadarea posibilă, Haimana sfîrtecată, Călătorie cu chipul tău, Amintiri din septembrie.

Proliferează una din ele, se impune,
mă umple de mînie şi de duioşie.
O scriu cu cerneală albastră. Din ea
alcătuesc o elegie, o epigramă, o odă,
o corabie ca trupul tău, o ştire,
de scris în zori pe ziduri . . .
De unde vin? Au străbătut oraşul,
ca din călătorie, jilave, mi-au ajuns,
s-au aşezat dezordonat pe masă.
Din ce capcană au scăpat?
Le voi putea reţine spre a le da un rost?
Poate că vîntul le va fi adus,
furate de la vreun poet boem şi tînăr?
Le strîng în pagine numerotate. Mulţumesc
necunoscutului trimiţător pentru-acest dar
poate involuntar — adresa inexactă —
prin care-aflai preziceri nebănuite mie,
fost prizonier al gesturilor şi edificiilor
de care doar absurdul mă lega.

Arhivele tăcerii

Cuvintele — şi somnul mi-l dau, dar şi trezia!
În zori, plecînd de-acasă, cu ele faţa-mi spăl.
Cuvinte (nerostite) sînt strigătele mele
ce-ncearcă să sfărîme-al batjocurilor văl.

Ah, sîntem de cuvinte cu toţii foarte plini...
Avem întregi arhive, le ştim pe dinafară,
în patru sau cinci limbi. Drept somnifere
spre seară le-nghiţim,
vrînd oboseala să ne-o adormim.

Cuvintele ni se încurcă-n limbă.
Cele mai pure devin violacee,
învineţesc de atita tăcere.
Înecate-n salivă,
la ce-ar mai folosi, prizoniere?

Le-avem şi pe acele,
pe cele mai frumoase dintre ele,
ce-nsufleţesc iubirea, libertatea...

Le înghit, întrebîndu-mă dacă-într-o zi
le voi putea folosi, de voi putea
pieptul în care stau zăvorîte a-l descărca.

Un fluviu de cuvinte ne străbate:
în somn şi fără somn mă însoţesc
şi totuşi să vorbesc nu am cuvinte...

Cred că am fost făcuţi să iubim...

Cred că am fost făcuţi să iubim
în linişte. Cred că de-acum
sîntem bătrîni şi-am suferit destul
ca să putem în pace mînca, să vedem
soarele-n zori o nouă zi-nălţînd,
fără să spunem poveşti pline de groază.
Cred că am strigat îndeajuns,
cît pentru veacuri, în anii
ce-atîta de greu au trecut. Ca-ntr-un cerc
navigăm, şi murim, şi renaştem . . .
Fugare sînt tangentele pe care le schiţăm,
şi bucuria nimicesc. Cîţi ani ! —
şi-o nouă moarte stă la pîndă. Mîna aceea —
din veci ne sugrumă arterele,
într-una ne fură sărutul. Nu-i totul
şi pentru noi, vă întreb ? Oare încă
nu-i interzis să zîmbeşti ?

Pauza

Neclintit de trist
răsfoind o carte
pustiit, absent
ca la-nmormîntare,

să pătrund aş vrea
în miezul istoriei,
să parcurg trecutul
viitoru-avîndu-l.

Mi-ar plăcea cu mine
şi genunchii tăi
doi ochi liniştiţi
cînd adorm tîrziu

să retez trunchi rece
al descurajării
şi să cred în rugul
eşafoadelor,

să ascult cum trenul
pacea o apropie
şi să mor cu un
suspin de uşurare.

Ascensorul

Mînă în mînă noaptea trudim, îndrăzneala sporim
cu lucruri mărunte: o prietenie, un nume,
o nemărturisită iubire . . .

Groapă săpăm ultimei spaime, trasăm
clare scheme de viitor, construim
un scaun pentru cel obosit . . .

Ungem armele ce vor deschide zorile. Ascensorul
suie încetul cu-ncetul, atinge pereţii puţului
din care ne ridicăm; lumina de la suprafaţă
nu va întîrzia să deschidă o uşă ieşirii.

Mînă în mînă, încovoiaţi, muncim, făurim
zîmbet simbolurilor.

Oraşul
(definiţie)

Diverse adjective
îl clasifică.

Un rîu îl mărgineşte.

Comerţul,
iubirea,
mîncarea . . .

Poeţii se-nchină
speranţei.

Oraşul:
un diamant sîngerînd.

Despre ce vă vorbesc

Vorbesc despre stradă şi despre iubire,
despre mijlocul tău în aşternut,
vorbesc despre oraşul drag în care
dospeşte revolta.

Vorbesc despre hîrtiile rupte,
la primul semn de alarmă,
despre mîna întinsă pentru cerşit
în care încolţeşte răzbunarea.

Vorbesc despre sîngele patimei
aprins în mine de zîmbetul tău,
vorbesc despre cărbuni, despre căminul
din care lupta încălzeşte mîinile.

Vorbesc despre motoarele ce trepidează
în expediţia pornită contra anatemei
şi despre dinţii mei, cu care muşc
răgazul dintre hohotele tale.

Moartea la interogatoriu

La trei dimineaţa dormeam fără vise.
Alături — soţia dormea. Întinsesem
o mînă pe pîntecul ei. Strălucea

tomnatică lună pe străzi; un vînt aspru,
nopţile iernii vestind.

La trei dimineaţa, tovarăşii
dormeau mai toţi. Doar unul dintre ei
se întorcea, ostenit, de la o muncă de noapte . . .

Era ora tainicelor flăcări pe morminte,
ora cînd cei prigoniţi îşi caută
somnul în hapuri.

La trei dimineaţa, soţia lui mai veghea.
Înfăşurată-ntr-un şal, cu o carte în mînă,
fără somn, cu lumina aprinsă, veghea.

În sală interogatoriul îşi urma cursul,
două lămpi de o mie de waţi făceau irespirabilă viaţa.

La trei dimineaţa inima lui a slăbit,
iar cei doi comisari se văzură în faţa unui om mort
şi a două scrumiere cu treizeci de mucuri.

Mîine, că-i duminică

Mîine, că-i duminică,
se cuvine să fac lucrurile
cele mai minunate pe care un om
le poate face în viață.

RAUL DE CARVALHO
(Poesia, 1954, pag. 209)

Mîine e duminică, Raul.
Mîine e duminică şi nimic n-ai să faci din ceea ce spui.

Trezindu-te, nu vei şti ce să faci. Pe urmă — obişnuitul
tipic — să te speli pe obraz, să te razi, să citeşti
un ziar, să-ţi perii costumul, să ieşi să mănînci —
obişnuitul tipic îţi va ocupa o jumătate de zi.

Mîine, după-amiaza ţi-o vei petrece într-o cafenea
cînd cu o carte,
cînd cu un prieten,
cînd cu tristeţea . . .

După cină, vei vedea un film, vei parcurge
agale strada, vei scoate o legătură de chei şi,
punîndu-ţi pijamaua, îţi vor veni în minte
rîuri în care se scaldă copiii, goi,
păsări ce cîntă libere în arbori,
nave brăzdînd oceane spre insulele unde
bucuria durează şasezeci de ani,
oglinde faţetate în care viitorul şi trecutul
au chip de puritate . . .

Mîine e duminică, Raul !
Mîine, oriunde vei merge, tot singur vei fi.
La o altă masă,
pe o altă stradă,
într-un alt cartier,
într-un alt oraş,
vei fi muşcat, în picioare călcat, insultat.
Limba ţi-o vor tăia, îţi vor fărîma oasele,
îţi vor afişa poza
capul punîndu-ţi-l la preţ,
vor azvîrli în gunoi cenuşa rămasă de la al tău
auto da fe . . .

Mîine e duminică, Raul !
Va fi o zi tristă, o seară fără întîmplări,
în casele unde vei merge ţi se va vorbi în argou . . .
Mîine ai să fii singur şi nu vor fi stele.

În româneşte de TIBERIU UTAN

LUIGI PIRANDELLO

poezie — proză — teatru

Vînătoarea lui Domițian

« Minerva te-aibă-n pază, împărate;
cum merge vînătoarea ? » Asudate
sînt tîmplele divine: vara scoate
din nou, în roiuri, muștele la soare.

Chel, cu picioare slabe, și aprins e
la față divul; cu priviri încinse
de patimă, un roi de muște prinse,
strigînd voios: Frumoasă vînătoare!

Străpuns de ac, muscoiu-și pierde zvonul:
cirac îi fu lui Paris, histrionul;
ăsta, bîzîitor, e Glabrionus,
cellalt Orfitus: mort e fiecare !

Cerialus, zbori prea sus și dintr-odată ?
Frumos muscoi proconsul, o săgeată
a mea întrece-aripa ta înceată,
spărgînd grăsimea burții consulare.

O, div Otton, din obîrșii regale,
prea devotat bondar, făpturii tale
stiletul ăsta-i destinat, în șale:
Prefer să-ți fac o mîndră-nmormîntare.

Lucullus, ai prins aripi, urci pe trepte ?
Tu, ce-ți scrii numele pe suliți drepte,
ca ele, judecă chiar tu, -nțelepte,
dacă stiletul meu nu e mai tare !

O, muşte ocolind sărbătoreşte
divinul soare ce mă canoneşte,
de raze bete, nu prea vă prieşte
să-mi staţi pe marmura strălucitoare !

Grăi, şi-un trist surîs i se destramă
în rictus: Da, eu unul îmi dau seamă
că am ucis, fiind ce sînt, o seamă
din voi, ce unelteau în taină mare.

Şi-n ochiul ca de bou, sever şi rece,
un gînd întunecat deodată trece:
Prin ac întreg imperiul de-ar petrece,
muscoi nebun, ce vultur mîndru pare.

O, împărate chel, Domiţiene !
Nepot al tău, îndepărtat, alene,
înfig şi eu, cu gesturi largi, viclene,
în ac insectele supărătoare.

Ci-n lenea mea, plictis mortal de-a face
ce-i bine şi ce-i rău, o ! cum mi-ar place
să-nfig, ca pe-un muscoi apter ce zace,
în ac, chiar viaţa mea, fără-ndurare !

(Din Mal giocondo, 1889)

Solitară

Nemuritor, imens şi felurit,
un singur cîntec să compun, şi-n el
întregu-mi suflet să-l închid ca-ntr-un frumos
şi svelt vas funerar:
atît aş vrea, dar mai întîi s-adun
tot ce e omenesc, ca melodia fără moarte
să aibă glas de om şi vii să-i fie-accentele
şi cugetul şi urile şi plînsul.
Atît. Iar ţie-adîncă noapte, ce-n zadar
stai peste noi lipsită de mişcare,
să-ţi spun, prin cîntecul meu omenesc,
cît de deşartă ţi-e nemărginirea.

(Din Mal giocondo, 1889)

XV

Rîdeţi, fetelor, rîs care să netezească spre soare drumul
sufletului; dragostea şi primăvara vin cu
turme sumbre de vise, iar negura, care-mi părea eternă
pe Rin, prea frumoasele ţărmuri le lasă şi pleacă.
Cerul clar din geroasele somnuri trezeşte tufişuri şi flori,
zmulgînd nestemata vieţii din lut, şi mireasma,
La fel, din noaptea unei febrile şi aprige ere iese
la soare un mai fremătător de suflete caste.
Voi, din verdea Suabie, voi cît de bine o ştiţi, o plaiuri,
şi tu, primitoare Turingie, plină de-ospeţe.
Ascultaţi, preafrumoaselor, poate că aura care-atinge
fecioarele voastre grăieşte şi astăzi în versuri:
dacă-ascultaţi, ea v-aduce vînjoasa cîntare-a lui Walter
sau cîntul lui Konrad de dragoste şi aventură.

XVI

Suie şi, iscodind prin închisele geamuri, geroasa lună
în camera mea-ntunecoasă şi jalnică vine.
Caută-n patul adînc, dar nu mai găseşte palida faţă
a blondei, zăcînd ca de-obicei în trecutele zile.
Eu o privesc din umbră cum suie, cum suie încet, şi-un freamăt
de spaimă în sufletul meu, îngheţat, se strecoară.
Freamătă-ntr-una apele fluviului sub sărutarea ei albă,
afară de murmurul lor nu se-aude alt zgomot.

(Din Elegii renane, 1895)

Afiş vechi

Cîndva pe Rin . . . Amici renani, cu faţă
deschisă şi curată !
Tot scormonind printre hîrtii, de-odată,
un vechi afiş din umbră prinde viaţă:

MARE CONCERT, PE BULEVARD AFARĂ,
AZI, ORA PATRU, PENTRU
DOMNII CLIENŢI AI CAFENELEI « CENTRU »
OFERĂ A HUSARILOR FANFARĂ.

Păreau ca uriaşii din poveste.
Treizeci. În piept de-aramă
întregul vînt al nordului. De teamă
plopii se clătinau izbind din creste.

Ca fluturi morţi porneau să se aştearnă
frunzişuri, păsări, — toate
de goarne jumulite, şi uscate,
şi galbene, căzînd, ca-n zi de iarnă.

Priveam la cer, gîndind: Acuma crapă !
Pieri-va asistenţa !
Aş ! Fericiţi ! Cîntînd, păstrau cadenţa,
stropind cu bere vesela agapă.

Şi brusc, cuprinşi de-o febră nebunească,
drepţi, cu paharu-n mînă,
răcneau de trei ori, toţi, cu vocea plină,
spre trompetişti: Germania să trăiască !

(Din Fuori di chiave, 1912)

În româneşte de ŞT. AUG. DOINAŞ

LUIGI PIRANDELLO

PORTO EMPEDOCLE

Porto Empedocle!

Şi cu toţii avură imaginea acelui tîrguşor pe malul mării, crescut repede pe spinarea vechiului Girgenti şi ajuns acum comună autonomă. Vreo douăzeci de cocioabe. Aşa fusese la început. Acolo, pe plajă, bătute de vînt, prin nisip, prin spumă. Un baraj scund din lemne subţiri, zis, astăzi, Digul Vechi. O construcţie, spre mare, cubică şi întunecată, unde făceau muncă silnică puşcăriaşii. Pe urmă crescînd comerţul de pucioasă, fuseseră zvîrlite cele două largi diguri de stînci ale portului nou, lăsînd la mijloc digul cel mic, Digul Vechi, căruia graţie cheiului, i-a fost rezervată onoarea de a fi sediul căpităniei portului şi de a găzdui turnul alb al farului principal. Neputîndu-se întinde în lărgime din pricina unei ridicături de marnă care îi stătea în spinare, oraşul s-a lungit pe îngustimea plajei, pînă la marginea acelei ridicături, în coasta căreia s-au proptit casele, ticsite, strivite, aproape băgate unele-ntr-altele. Grămezile de pucioasă se înşiră acum de-a lungul litoralului, şi din zori pînă-n seară e un hîrîit continuu de căruţe care vin încărcate cu sulf de la staţia de cale ferată sau chiar de-a dreptul de la minele vecine. Un du-te-vino nesfîrşit de oameni desculţi şi de animale, plescăit de picioare goale pe udătură, tărăboi de glasuri care se ceartă, înjurături şi chemări, prin gălăgia şi şuierăturile unui tren îndreptat cînd spre unul, cînd spre celălalt dig de recifuri în veşnică reparaţie. Dincolo de aripa dinspre răsărit, fac baraj către plajă bărcile cu pînza lor lăsată pînă la mijlocul catargului. La picioarele eşafodajelor se aşază balanţele pe care sulful va fi cîntărit şi pe urmă cărat în spate de hamali, zişi *oameni de mare*. Desculţi, în pantaloni de pînză, cu un sac în spinare agăţat de frunte şi răsucit în spate pe ceafă, hamalii se bagă în apă pînă la şolduri, cară încărcătură pînă la barcă apoi, desfăcînd vela, se duc să descarce pucioasa în vapoarele de comerţ ancorate în port, sau chiar dincolo de port.

— Muncă de sclav — zice Pigna. O muncă din acelea care în unele zile de iarnă strivesc inima. Oameni, ăştia? Bestii ! Şi dacă le spui că ar putea şi ei să devină oameni, deschid gura, zîmbesc cu zgîrcenie, sau te înjură. Dacă s-ar construi cheiuri pe lîngă recifurile de la portul nou, îmbarcările s-ar putea face mai repede şi mai comod, cu căruţe sau cu vagonete. Şi ştii de ce nu se construiesc? Fiindcă grangurii de prin părţile astea sînt proprietarii bărcilor. Şi-aşa, cu toate comorile care se scot din negustoria asta, hasnalele stau descoperite

pe plajă, și lumea moare de putoare ! Cu atîta apă de mare aici în fața noastră, e lipsă de apă și lumea moare de sete ! Nimeni nu se gîndește la asta. Nimeni nu se plînge. Parc-au înnebunit cu toții, îndobitociți de războiul pentru cîștig, război josnic și feroce.

— Dar știi că-i zici bine ! zău așa ! aprobă Preola, în chip de concluzie. Și mai știi oare că ți-au prins bine predicile popilor?

— *Bai-bai, bai-bai*, vorba englezului ! îi răspunde Nocio Pigna, întinzînd amenințător brațul, un braț lung cît toate zilele: « Trei sute de mii sîntem noi astăzi, scumpule. Și în curînd o s-o simțiți ».

(Din **I vecchi e i giovani**)

GIRGENTI

Nici invitații adresate alegătorilor, tipărite în litere mari pe hîrtii multicolore, nici vreo animație mai neobișnuită pe străzile întortochiate ale vechiului orășel. Totuși ziua alegerilor era iminentă. Dar de multă vreme plictiseala le suflase în gură elocvenților panglicari și pălăvrăgeala își pierduse vocea. Scara pe care te suiai pe ziduri mucezise și ulcica cu clei era spartă. Se camuflase, travestită în preot, șarlatania din Girgenti. Și recolta, precaut, cu gîtul strîmb, pășea pe străzi, ascunzînd sub cutele mantalei toba-mare schimbată în cădelniță. Orășenii o recunoșteau ei bine, sub acea deghizare: și o lăsau să-și facă treaba; ba o și respectau. Fiindcă, mă rog, nu te plictisea cu prea multe predici, ș-apoi dădea și bani cu împrumut, pe sub mînă — cu camătă, desigur, dar dădea; iar în mod public, deschisese o bancă populară catolică, cu multe acțiuni subscrise de Salvo, și altele de societari mai mărunți; — totul în interesul consimțit al sfintei mame Biserica. Instituțiile publice, prefectura, administrația financiară, școlile de stat, tribunalele, mai mișcau nițel, dar cam mecanic; adevărata viață a orașului pulsa aiurea. Industria, negoțul, în fond adevărata activitate, se mutase de o bucată de vreme, la Porto Empedocle, gălbejit de pucioasă, albit de marnă, plin de praf și gălăgie, ajuns, repede, unul din cartierele cele mai agitate și mai active ale insulei. Dar și aici, din păcate, supra-abundența mineralului, condițiile proaste în care industria lui se desfășura, necunoașterea întrebuințării ce urma să i se dea și a cîștigurilor ce se puteau scoate dintr-însul; apoi lipsa de capitaluri serioase, nevoia sau pofta avidă de cîștiguri repezi, toate acestea erau prilejuri pentru ca această bogăție a solului, în loc să fie o bogăție a locuitorilor, să se ducă, zi de zi, înghițită în calele vapoarelor de marfă engleze, nemțești, americane și franceze, iar pe toți cei ce trăiau din această industrie, din acest negoț, lăsîndu-i cu oasele rupte de oboseală, cu buzunarele goale și sufletul otrăvit de războiul perfid și feroce cu care se dezbătea prețul păcătos și cursul mizer al contractelor de concesiune de ei-înșiși depreciate. La Girgenti numai tribunalele și curțile cu jurați fac într-adevăr treabă, deschise cum sînt pe tot timpul anului. Acolo sus, pe Culmea Furcilor, pușcăria San Vito e totdeauna ticsită de deținuți, care uneori trebuie să aștepte cîte trei și patru ani pînă să fie judecați. Noroc că, în majoritatea cazurilor, nevinovăția nu avea de suferit de pe urma acestor întîrzieri forțate. În oraș era mai degrabă liniște, dar afară din oraș, la țară, omorurile, directe sau prin mandatari, încăierările

inopinate, sau vendetele premeditate, tîlhăriile, furturile de vite, sechestrările de persoane, şantajele, toate acestea erau continue şi nenumărate, fructe ale sărăciei, ale sălbatecei ignoranţe, ale asprimilor unei trude care abrutiza, ale vastelor pustiuri arse, aride şi nepăzite. În Piaţa Sfînta Ana, unde se aflau tribunalele, în centrul oraşului, se vînzoleau muşterii din întreaga provincie, oameni scunzi şi neciopliţi, răscopţi la soare, gesticulînd în mii de feluri expresive şi agitate: proprietari de pămînt sau de mine de pucioasă, în proces cu concesionarii sau antrepozitarii din Porto Empedocle, intermediari, samsari, avocaţi, trepăduşi; se tot agitau, zăpăciţi, bădăranii din satele Grotte, sau Favora, sau Racalmuto, sau Raffaldi, sau Montaperto, cei mai mulţi dintr-înşii proprietari de terenuri sulfuroase şi ţărani cu obrazuri pămîntii şi pîrlite, cu ochi de lup, îmbrăcaţi în haine grele, în haine de sărbătoare, de postav albastru. Purtau berete de formă stranie, în chip de con, din catifea, în chip de ciorap, din bumbac; sau după moda de la Padova. Mulţi din ei purtau cercei sau inele de aur la ureche; veniseră acolo ca să depună mărturie sau ca să ajute vreo rudă încarcerată. Toţi vorbeau cu sunete joase şi guturale şi cu interjecţii tărăgănate. Pavajul străzii scotea scîntei la pocniturile bocancilor bătuţi în ţinte, făcuţi din piele brută, îndoiţi, butucănoşi şi lunecoşi. Împreună cu aceşti oameni veneau şi femeile: mame, fete, surori, neveste, cu ochi speriaţi, de parcă se tot fereau, şi fulgerau de frică. Erau îmbrăcate în ii de capră, înfăşurate în mantale scurte de postav, albe sau negre, pe cap cu basmale bălţate, înnodate sub bărbie. Unele din femei aveau loburile urechilor sfîşiate de greutatea cerceilor cu inel, cu breloc; altele erau îmbrăcate în negru, cu ochii şi obrajii arşi de plîns — rude de-al vreunui nenorocit asasinat. Printre acestea, cînd erau singure, se învîrtea cîte o codoaşă bătrînă, cu priviri piezişe şi scotocitoare, care venea să ispitească femeile mai tinere şi mai arătoase. Ele fierbeau de ruşine, dar nu mai puţin, uneori, se lăsau duse, tremurînd şi cu pieptul apăsat, să-şi dea trupul, fără nici o plăcere, unui necunoscut, ca să nu se întoarcă acasă cu mîna goală, şi să poată cumpăra copiilor aflaţi departe de părinţii lor închişi, sau copiilor orfani, cîte o pereche de ghetuţe sau o hăinuţă (Chilipir! Trebuie să profite de asta biata fată! Cine-ar fi zis? Haideţi, repede, repede . . . E păcat, da, dar Dumnezeu citeşte în inimi . . .) Nenumăraţii pierde-vară din oraş se tot foiau în sus şi în jos, cu pas egal, căscînd de plictiseală, cu mers automatic de nebun, în sus, în jos, pe strada mare, singura plană din toată regiunea. Avea un falnic nume grec: Via Atenea, dar era tot aşa de strîmtă şi întortochiată ca şi celelalte. Calea Atenea, Stînca Atenea, Empedocle . . . nume, nume strălucitoare care făceau să fie şi mai triste mizeria şi urîciunea lucrurilor şi locurilor. Akragas-ul grecesc, Agrigentul roman se terminau în Kerkentul musulman; şi pecetea pusă de arabi rămăsese, indelebilă, pe sufletele şi pe portul oamenilor. Acreala tăcută, pismă, priviri întunecate şi bănuitoare. Din pădurea oraşului, miez al vechei dispărutei civităţi, se ridica la un moment dat, pe o colină pe care şedea oraşul cel nou, un lung şir de chiparoşi solemni şi foarte înalţi, care par-ar fi iscălit calea morţii; căci puţini din copaci mai rămăseseră. Unul, cel mai înalt şi mai umbros, se mai ridica încă, pe calea antică a civităţii, zisă Calea Preumblării, singurul lucru frumos din oraş. Un loc deschis unei vederi magnifice, peste tot întinsul plajei; privelişte variată, cu coaste şi văi, şi podişuri — şi marea în fund, pe curba nesfîrşită a zării. Chiparosul acela, decupîndu-se, negru şi majestuos, după înflăcărarea apusurilor vrăjite de pe plaja care se umbrea toată de albastrul nopţii, părea că cuprinde într-însul toată infinita tristeţe a tăcerii care emana din acele locuri cîndva răsunînd de atît de multă viaţă. Acolo, acum, stăpînea moartea. În vîrful colinei, dominat de vechea cate-

drală normandă dedicată Sfîntului Gerlando, de Episcopie, de Seminar — Girgenti era orașul preoților și al clopotelor pentru mort. De dimineață pînă seara, cele treizeci de biserici își trimiteau, cu lungi și încete bătăi, plînsul și chemarea la rugăciune, umplînd totul cu o apăsătoare neliniște. Nu trecea zi să nu se vadă pe șosea, în procesiune funebră, micuțele orfane cenușii de la *Îmbucătura Săracului*: slăbuțe, aduse din spate, toate cu pleoape veștejite, cu văl pe cap, purtînd pe piept o medalie sfințită și în mînă o lumînare. Oricine, pe un preț de nimica, putea să fie prohodit de ele. Și nimic nu era mai trist ca aceste copile apăsate de spectrul morții, pe care îl petreceau așa, zi de zi, pas cu pas, cu o lumînărică în mînă, a cărei flacără se pierdea înecată în lumina soarelui.

Cui mai putea să-i pese, în această stare sufletească, de alegerile politice iminente? Si apoi, de ce? Nimeni nu credea în așezămintele orînduite, și nici nu crezuse vreodată. Corupția era îndurată ca o maladie cronică, fără leac. Și era socotit naiv sau nebun, impostor sau ambițios, acela care s-ar fi ridicat să strige împotrivă.

(Din **I vecchi e i giovani; p. 821)**

PRAZNICUL SFINȚILOR COSIMO ȘI DAMIANO

A doua zi, înainte de răsăritul soarelui, cele patru femei se deșteptau tresărind violent, trezite de gălăgia îndrăcită de jos, din stradă. Urlete, țipete răslețe care se urcau pînă la cer ; șuierături înfricoșătoare de sirenă.

— Pescarii !

Da. Era ziua sfinților patroni ai provinciei. Cine se gîndise la asta?

Ca în toți anii, de acolo, de sus, din mahalaua marinarilor, veneau, zgomotoși, în faptul zilei, așa-zișii *pescari*. Adică aproape toți cei ce locuiau pe țărmul mării. Pescari, dar și altceva decît pescari. Lor, celor din mahalaua marinărească, în virtutea unei vechi tradiții, le era rezervată onoarea de a purta în triumf prin străzile orașului, soclul celor doi sfinți Patroni, care tocmai pe mare suferiseră primul lor martiriu, și pe marinari, deci, îi ocroteau mai cu deosebire.

Astfel, în fiecare an, tot orașul era sculat din somn de acea invazie zgomotoasă, ca de oceanul însuși în furtună. De-a lungul străzilor, se deschideau grăbit ferestrele, din care ieșeau și se aplecau brațe goale repede trase înapoi, și fețe palide de nesomn, înfofolite în broboade vechi, în basmale, în scufii.

Nici una din cele trei nemîngîiate femei nu se gîndea să se dea jos din pat. Rămaseră cu ochii deschiși, pe întuneric, și fiecăreia îi trecea pe dinaintea minții imaginea acelor energumeni de jos, de pe stradă, prin fumul și prin flacăra sîngerie a torțelor scuturate de vînt.

Oamenii erau îmbrăcați în alb, cu cămașă și pantaloni, desculți, cu o bandă roșie la brîu, cu capul într-o basma galbenă. De atîtea ori, în anii veseli de altădată, puteau ei să fie văzuți.

După ce furia aceea infernală trecu, strada căzu iar în tăcerea nopții. Dar avea să se redeștepte curînd, sărbătorește. Se auzi primul strigăt al desculților miraculos tămăduiți.

Pirandello într-un spectacol de amatori. *(Roma,* 1892)

Băieți, flăcăi, oameni mai în vîrstă, care prin minunile sfinților Cosimo și Damiano (poporul făcea din cei doi sfinți unul singur) se socoteau scăpați de o primejdie oarecare sau vindecați de vreun beteșug, veneau, în fiecare an, ca legați de un jurămînt, prin părțile acestea. Erau încălțați în espadrile, îmbrăcați cu haine albe de *pescar*. Purtau o tavă întinsă, susținută de o bandă de mătase în bandulieră. Pe tavă, imagini ale celor doi martiri. Cereau pe ele 2, 3 bani, sau chiar mai mult.

Se urcau în casele oamenilor ca să vîndă acele poze ; în schimbul lor primeau de la familii, întru îndeplinirea legămîntului, daruri din ceară poleită, unul sau mai multe, sau cocoșei în panglicuțe, unul sau mai mulți. Daruri și bani, apoi, la intervale, se depuneau la comisia organizatorilor serbării, la biserica Sfinților.

Afară de aceste ceruri și acești cocoșei, mai erau și daruri mai importante care se aduceau, cu mare pompă, cu surle și tobe, la acea biserică: oi, miei, berbeci, gătiți și ei cu funde, frumoși, cu lîna albă pieptănată, drapați în bogate valtrapuri și împodobiți cu panglici multicolore.

. . . .

Jos, pe străzi, era mare frămîntare în mulțime. Din mahalaua marinarilor, a pescarilor, din micile așezări de la munte, din toate locurile jur împrejur, năpădise lumea în grupuri multe ; și acum oamenii se simțeau stingheriți, nelalocul lor ; se țineau de mînă, ca să nu se rătăcească unii de alții, cîte cinci și cîte șase împreună, femeile gătite în culori vesele, cu șaluri lungi brodate sau cu cîte o jachețică de postav alb, albastru deschis sau negru, cu basmale largi purtînd desene înflorate, batiste de bumbac sau de mătase, înfășurate pe cap sau pe sîni, inele mari în urechi, și coliere, și ace de podoabă, și agrafe cu brelocuri și pandantive. Cît despre bărbați : săteni, proprietari și lucrători la terenurile sulfuroase, marinari, încotoșmănați în haine noi și grosolane, încălțați în bocanci cu ținte.

Piața din fața bisericuții era înțesată de lume. Gălăgia și zarva erau enorme, neîntrerupte ; învălmășeala indescriptibilă. Se improvizaseră, de jur împrejur, diverse barăci, cu mari cearșafuri fluturînde. Se vindeau acolo jucării și fructe uscate, și dulciuri ; vînzătorii își spărgeau pieptul anunțîndu-le. Negustorii ambulanți de figurine din ghips pictat imitau glasul desculților tămăduiți ; pleznitorii dînd sfoară din cordica pleznitoarei ; vînzătorii de răcoritoare cu cărucioarele lor de mînă prevăzute cu mici lampioane multicolore și pahare, strigînd :

— Răcoritoare ! Răcoritoare !

Trecerea veselei bande era urmată de o distribuție de palme după ceafă, cîrpite ștrengarilor mai nesuferiți care dădeau tîrcoale cărucioarelor, ca un nor îndărătnic de muște.

În contrast cu zbierăturile vioaie și variate ale vînzătorilor, se auzeau litaniile lamentabile și apăsătoare ale unei gloate de cerșetori pe treptele dinaintea porții mari a bisericii, unde mulțimea înghesuită, opintindu-se din genunchi, se tîra să pătrundă.

. . . .

Depus în mijlocul naosului central, se înălța soclul enorm, masiv, ferecat, astfel ca să poată rezista scuturăturilor procesiunii dezordonate și bestiale. Pe soclu, statuile celor doi sfinți cu cap de fier. Aceeași atitudine la amîndoi ; aceeași tunică lungă pînă la călcîie, aceeași ramură de palmier în mînă. În fund, sub o arcadă a naosului, la stînga, între două coloane, în jurul unei vaste mese, ședea, în plină activitate, comisia organizatorilor festivității, care primea de la

adepți împlinirea făgăduințelor: tabule votive, pe care era grosolan reprezentată minunea obținută, obiecte din cele mai stranii și mai disparate, ca: podoabe de altar, picioare de ceară, brațe tot așa, țîțe, pulpe, mîini . . .

. . . .

Deodată mulțimea începu să se agite, să se împingă, mînată de mii de forțe contrarii, neluînd seama nici la lovituri, nici la vînătăi, nici la strînsori înăbușitoare; numai și numai să vadă . . .

— Uite-l! Uite-l!

Femeile hohoteau de plîns, mulți din oameni blestemau, turbați, zvîrcolindu-se exasperați între pereții care le împiedicau vederea. Toți vociferau cuprinși de delir. Și cîmpul, ca înnebunit, răsuna de urletele mulțimii.

Soclul țîșnește pe poarta mare și dă năvală, deodată, violent, oprindu-se brusc în fața bisericii. Atunci, un țipăt frenetic, din mii de guri:

— Trăiască San Cosimo și Damiano!

Mii și mii de brațe se vîntură prin aer, ca și cînd întreg poporul s-ar fi ridicat cu furie, într-o încăierare disperată.

— Faceți loc, faceți loc! Lăsați drumul liber Sfîntului!

Și în fața soclului, de-a lungul pieței, oamenii, ca să-și croiască drum, încep să se retragă de ici colo, cu mare greutate, respinși violent de paznici. Se știa că cei doi sfinți obișnuiesc să meargă în pas oarecum alergător și furtunos, că doară ei erau sfinții mîntuitori, salvatori ai ținutului cînd venea vre-o molimă de holeră. De aceea trebuiau ei să alerge de colo pînă colo mereu. Această cursă agitată era tradițională; fără ea, serbarea și-ar fi pierdut orice brio, orice caracter. Totuși, fiecăruia îi era teamă să nu iasă strivit din înghesuială.

În fața bisericii, răsuna strident un clopoțel. Atunci, între drugii solizi ai sicriului, se angajează o încăierare între pescarii care trebuiau să încarce coșciugul și să-l ducă în spinare. La fiecare etapă a drumului, se repeta gîlceava, domolită de fiecare dată, prin epuizare, de organizatorii procesiunii.

O sută de figuri apocaliptice și ciufulite de energumeni se goneau printre barele mașinii, cînd înainte, cînd înapoi. O învălmășeală încîlcită de brațe goale, vînjoase, vinete, în cămăși dungate; și fețe pe care sudoarea curgea gîrlă, în mijlocul gîfîielilor și chelălăielilor speriate; și spinări strivite sub drugul de fier, și mîini murdare, cramponate cu furie de lemnul coșgiugului. Și fiecare din acești furioși înnebuniți sub enorma povară, înnebuniți de dorința de a suferi cît mai mult pentru amorul Sfîntului, fiecare din acești fanatici trăgea spre el sicriul, așa că forțele aplicate pe coșciug se anulau una pe alta, iar Sfinții mergeau ca beți prin mulțimea care se împingea urlînd sălbatic.

La fiecare scurtă oprire, după o asemenea cursă, din balcoane, din ferestrele ticsite, unele femei, în elanul lor de devoțiune, aruncau pe soclu și în mulțime, din coșuri, din panere, bucăți de pîine neagră, poroasă, și, jos, mulțimea se bătea să le apuce cu ghiarele. Între timp, purtătorii sicriului umpleau sticle cu vin și se îmbătau, așa că aproape tot vinul băut lacom se scurgea repede în sudoare.

Din cînd în cînd soclul devenea de o ușurință miraculoasă. Atunci, Sfîntul își făcea drum printr-un elan irezistibil, săltînd prin vesela gălăgie a mulțimii. Alteori, dimpotrivă, soclul devenea afurisit de greu. Sfinții nu voiau să înainteze, dădeau înapoi pe neașteptate; se întîmplau atunci adevărate nenorociri: cineva din mulțime, rămînea strivit. Un moment de panică, apoi, ca să-și dea curaj, cu toții începeau să strige: Trăiască Sfîntul Cosimo și Damiano! Uitau tot, treceau peste astea și mergeau înainte. Dar de multe ori se întîmpla ca ajunși la același punct, soclul din nou să se oprească pe neașteptate. Toți ochii

atunci se îndreptau spre ferestre. Mulţimea, amenințînd, blestemînd, silea pe cei de la geam să se retragă în casă, căci era semn că printre ei trebuie să fie vreunul care nu şi-a îndeplinit făgăduiala, sau dăduse prilej de vorbe rele despre dînsul, şi de aceea nu era vrednic să se uite la Sfinţi.

Astfel, poporul, în acele zile, se făcea cenzor.

Marta, Anna-Veronica, Agata şi Maria . . . şedeau în balcon. Pentagora încă de cîtva timp făcuse purtătorilor semnul ştiut. La început, cele patru biete femei nu înţelegeau mişcarea. Îi vedeau pe sfinţi dînd înapoi, dar nu credeau că această manevră era făcută pentru dînsele. Cînd soclul ajunse din nou sub balcon şi se opri, întreaga mulţime ridică ochii şi braţele împotriva lor, strigînd, înjurînd, exasperată de nenorocirea unui biet băieţel tîrît pe pămînt, contuzionat şi sîngerînd. Brusc, Marta şi Anna-Veronica se retraseră de la balcon, urmate de Maria care plîngea. Singură Agata, foarte palidă, tremurînd toată de indignare, închise obloanele trîntindu-le cu furie, astfel că unul din geamuri se făcu zob. Gestul acesta păru o insultă adusă mulţimii fanatizate: urlete, înjurături grele se ridicară pînă la cer. Şi în faţa acestei furtuni deslănţuite sub casa lor, bietele femei tremurau ca varga, ţinîndu-se strîns una de alta, ghemuite. Şi în timpul aşteptării lor îngrozite, auzeau bătăile în balustrada de fier a balconului, una, două, trei bătăi, puternice, făcute cu capul de fier al unuia din sfinţi.

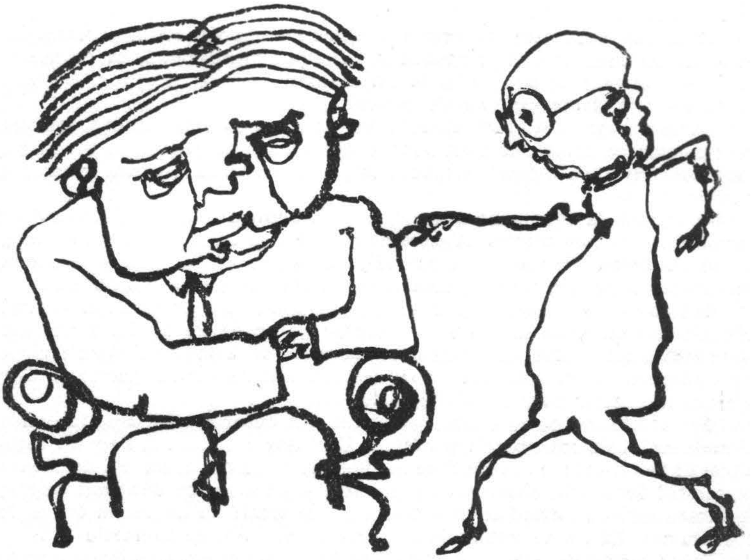
La fiecare ciocănire de cap a Sfîntului, vibra toată casa.

Apoi, furia, încet-încet, se linişti. Îi urmă, pe stradă, o mare tăcere.

— Păcătoşii ! Ticăloşii, zicea Marta, cu dinţii încleştaţi, frămîntată şi galbenă la faţă.

Anna-Veronica plîngea cu obrazul în mîini. Maria se apropie cu teamă de balcon, şi prin geam, văzu că unul din drugii balustradei ciocnite fusese strîmbat.

(Din **L'Esclusa**)



De la nas pînă la cer

Cei cîţiva puţini oaspeţi ai vechiului hotel aşezat pe vîrful muntelui Gajo aveau, de o săptămînă încoace, plăcerea să-l audă pe senatorul Romualdo Reda.

— În sfîrşit !

De vre-o douăzeci de zile, acolo sus, ilustrul chimist, membru al Academiei dei Lincei [1], nu schimbase o vorbă cu nimeni. Nu se simţea bine. Era obosit. Şi se mai spunea că, în ultima vreme, la Roma, i se făcuse rău pe cînd se afla în Sala de Chimie, unde obişnuia să stea de dimineaţa pînă seara ; şi că doctorii îl siliseră pur şi simplu să se odihnească, întrerupînd măcar pentru cîteva luni

[1]. Academia dei Lincei este numele marii academii italiene. Linceo = rîs, lynx, animal vestit pentru văzul său foarte ager. N.T.

studiile pe care, cu toată bătrînețea lui, le urma cu neabătută îndărătnicie și aspră rigoare.

Cu aceeași tenacitate, cu aceeași strășnicie era ordonată și purtarea lui în viață. De două ori i se întîmplase să fie rugat, cu insistență, să primească ministerul instrucției publice, și în ambele dăți refuzase categoric. Nu voia să se sustragă datoriilor sale de cercetător și dascăl.

Foarte mărunțel ca statură, aproape fără gît, cu un obraz lat, tăbăcit, complet ras; cu pleoape umflate ca două pungi care îi ascundeau genele, cu păr bățos, lung, sur, lins și umed care îi ascundea urechile, semăna cu o bătrînă servitoare guralivă.

În fiecare zi, la prînz, cobora pe terasa din fața hotelului însoțit de un servitor care îi făcea rost de o grămadă mare de reviste și jurnale, sau de vreo carte, și, pe un șezlong de nuiele, se cufunda, cîteva ceasuri, în lectură, la umbra maiestuosului fag secular care domina ridicătura pe care se afla hotelul.

Maiestos, vorba vine, căci fagul acela ar fi trebuit de sigur să se simtă foarte plictisit de a sta acolo sus, în bătaia tuturor vînturilor. Pe de altă parte, lăsa să se vadă limpede că nu apreciază cîtuși de puțin înalta onoare și marele noroc de a adăposti cu frunzișul său îmbelșugat un atît de ilustru personaj. S-ar fi zis că nici măcar nu-și dădea seama de asta.

Nici hotelul nu părea onorat. Își ducea mai departe înfățișarea lui umilă și melancolică de schit bătrîn și părăsit. Dar hangiul . . . a . . . ! era cu totul altceva ! Să-l fi văzut ! . . . Ce ifose de diplomat își dădea acum față de clienții obișnuiți ! Servitorii, chelnerii, să-i fi văzut și pe ei cu ce dezinvolt dispreț își făceau serviciul, avînd aerul să spună că, ce vreți? nu ne putem ocupa de toată lumea cîtă vreme trebuie să ne ocupăm, mai întîi, de dumnealui . . .

Tînărul avocat și jurnalist diletant Torello Scamozzi era de-a dreptul scandalizat. Nu atît pentru el, cît pentru dame. Și amenința că, în nenumăratele gazete unde pretindea că colaborează, o să le arate lor ! . . . Dar cucoanele, generoase cum sînt, îl rugau să nu se deranjeze așa de mult pentru ele.

Erau vre-o patru, acele cucoane: doamnele Gilli, mama și fata, Miss Green, o englezoaică destul de bătrîioară, blondă și azurie, în permanență înarmată cu migrene și antipirină; în sfîrșit, nevasta doctorului Sandrocca, paralitic condamnat la cărucior.

Mult mai înțelept, adică mai practic, un alt tînăr client, Leone Borisi, îi lăsa lui Scamozzi plăcerea de a face pe paladinul domnițelor, în special al drăguței și foarte zglobiei domnișoare Nini Gilli, și, în ce-l privea pe dînsul, se înhămase la fotoliul cu roate al doctorului Sandrocca, pe care îl împingea pe cărările muntelui, pe sub castani; cu o mînă împingea, iar cu cealaltă o ținea de mijloc pe soția bravului doctor, o brunetă creață, cu năsuc drept, cu ochi mici și scînteietori — o cît se poate de simpatică persoană. Să ne înțelegem ! Toate astea erau lucruri nevinovate, ca să ne mai distrăm puțin, în spatele soțului care rîdea, și iar rîdea, și tot vorbea, și tot trăgea din lulea, așa, fără să se oprească nici o clipă.

II

Miracolul s-a întîmplat. Cineva l-a făcut să vorbească pe ilustrul Romualdo Reda. Acest cineva era un nou vizitator care, la prima vedere, făcuse să strîmbe din năsuc pe cele patru doamne, iar pe hotelier să schițeze o grimasă.

Mototolit, brobonat de sudoare, ras în cap, cu mai multe etaje de ceafă, cu ochelari care îi tot alunecau pe nas ca pe o gălușcă, cu ochi cît o baniță, albaștri spălăciți care, cînd priveau, parcă forțau capul să se zbată caraghios

în guler ca boul care se agită în jug: acesta era profesorul Dionisie Vernoni. Un om nu tocmai făcut să inspire încredere. D'apoi cînd începea să mai şi vorbească...

Poate că, în forul său interior, suferea de vulcanice răscoliri ale atîtor pasiuni care frămîntau încăpătorul său piept. Dar cînd îl priveai de afară, te umfla rîsul. Rîdeai mai ales pentru că profesorul, cu tot muntele de carne asudată de pe dînsul, era un incorijibil idealist. Un idealist care, să-l fi tăiat în bucăţele, nu se împăca, nu ştia nici nu voia să se împace cu revoltătoarea renunţare a ştiinţei la formidabilele probleme ale existenţei. El indigna prea comoda (laşa, zicea el) adăpostire a aşa-zisei gîndiri filozofice îndărătul graniţelor cognoscibilului. Şi, cu ambele braţe, alunga, în dreapta şi-n stînga, îndărătnicele muşte care se repezeau agresiv la obrăzoiul său asudat.

Aşezat la umbra fagului, se odihnea domnul senator. Vernoni îl recunoscu. Îl avusese profesor, ani de zile, la Universitate (de fapt mai toţi profesorii mai tuturor universităţilor îi fuseseră dascăli, căci îşi luase vreo trei sau patru absolvenţe, una după alta, domnul Dionisie Vernoni). Spre stupoarea tuturora şi indignarea hotelierului, el se repezi la senator, aproape că-i sări în spinare, cu braţele întinse, strigînd:

— O ! ! Dumneavoastră aici ! Dumneavoastră, ilustre domnule profesor !

Şi aproape numaidecît se reaprinseră între bătrînul şcolar şi vechiul dascăl înfocatele discuţii rămase, mulţi ani, de pomină, la Universitatea din Roma.

Înfocate, bineînţeles, numai dintr-o parte; dinspre Vernoni, fiindcă senatorul răspundea înţepător şi muşcător, cu un mic rînjet care arăta că dacă el catadicseşte să răspundă acelui discipol strîmb la minte, fusese doar ca să-şi bată joc de el.

Asta o înţeleseseră bine oaspeţii hotelului care, încetul cu încetul, veneau cu toţii să-i asculte. Zilnic, după masă, se asista la acel duel intelectual sub fag. Era o adevărată petrecere.

Din cînd în cînd, cu toţii izbucneau în rîs, la anumite replici ale ilustrului senator, în timp ce Vernoni sălta în picioare, cu ochii holbaţi, sau din contră, încremenit, aplicînd ambele palme pe piept ca pentru a opri în loc o avalanşă furtunoasă de proteste.

Bătrîna doamnă Gilli şi Miss Green, totuşi, adesea transportate de fugoasa pasiune a pledoariilor lui Vernoni pentru nobilele şi mărinimoasele sale teorii, dădeau, involuntar, aprobativ, din cap. Atunci, senatorul răspundea cu o anumită voce mititică, acră şi mînioasă. Iar Vernoni, sau le încasa în spinare, sau bolborosea cu un amar dispreţ:

— Iarba? Va să zică iarba? Ca şi cînd am fi tot atîtea dobitoace...

Nina Gilli, la aceste cuvinte, slobozea nişte nestăpînite hohote de rîs, cărora ceilalţi le făceau ecou, în timp ce senatorul, se uita jur împrejur ca omul care nu înţelesese bine, şi întreba:

— Iarba? De ce iarba? Nu pricep.

— Da, iarba, iarba, confirma, aproape plîngînd de furie, Vernoni. Care este oare, pentru vite, singurul adevăr existent? Iarba! Iarba care le creşte la un deget de bărbie. Dar noi, har Domnului, ne mai uităm şi în sus, prea ilustre domnule senator! În sus, da, în sus, spre stele!

Bătrîna doamnă Gilli şi Miss Green aprobau din cap, de data asta foarte, foarte convinse.

Iar senatorul mormăia printre dinţi:

— Şi în sus, da; cum zice Salustus.

— Cum zice Salustus, da, domnule profesor, se grăbea să ţină isonul Vernoni.

Da. În sus. Dar şi în jos, daţi-mi voie, şi în jos, ca şobolanul şi cîrtiţa; să ne gîndim şi la ei, domnule senator; şi să ascultăm de logica naturii.

— A! Nu!

Auzind că se pomeneşte de natură, Romualdo Reda se îngrijoră de-a binelea, lovind cu amîndouă mîinile în braţele fotoliului.

— A nu! Asta nu! Mă rog, mă rog, dă-mi voie, logica dumitale, scumpul meu Vernoni... nu zău, că e de rîs... Să-i dăm pace naturii...

— Daţi-mi voie, daţi-mi voie, se grăbea atunci să explice celălalt, întinzînd braţele. Că natura îşi are logica ei, mai poate fi vreo îndoială? Dar n-avem oare o probă strălucită, daţi-mi voie, în felul economic cum procedează? Cîrtiţa... de ce cîrtiţa are văzul aşa de slab? Păi fiindcă stă sub pămînt! Logic! Şi omul? Daţi-mi voie... Fiindcă el trebuie să poată vedea stelele. Este o raţiune în toate astea, daţi-mi voie...

Toţi rămaseră, un moment, suspendaţi în aşteptarea răspunsului domnului senator. Dar acesta închidea ochii obosiţi, inflamaţi, bălăngănea din cap, deschidea buzele într-un zîmbet de dispreţuitoare comizeraţie şi îi lăsa pe toţi dezamăgiţi recitînd hodoronc-tronc:

— Gestit enim mens exilire ad magis generalia ut acquiescat; et post parvam moram fastidit experientiam. Sed haec mala demum aucta sunt a dialectica ob pompas disputationum.

— Bacon? întrebă profesorul Dionisio Vernoni, ştergîndu-şi copioasa sudoare de pe frunte şi de pe ceafă.

Şi senatorul:

— Bacon.

III

Dar iată că, într-una din dimineţile următoare, devreme de tot, oaspeţii hotelului din vîrful muntelui fură cu toţii pe neaşteptate deşteptaţi de ţipetele ascuţite ale domnişoarei Nina Gilli şi ale mamei dumisale. Ce se-ntîmplase?

Din primul moment se aflã că drăguţa de Nina, ducîndu-se, singură, în faptul zilei, jos în pădure, în pădurea de la Schitul Mic, a avut acolo o întîlnire urîtă...

Urîtă? Cum asta? Cineva care s-a dat la ea? Dar nu s-a pomenit niciodată ca în pădurea de la Schitul Mic să se găsească persoane care... Sau atunci, e vorba de răufăcători?... Şi dacă nu, de ce fel de întîlnire este vorba?

Scumpa Nini, — Gillinuţa, cum i se zicea — venise de jos din pădure alergînd, în fuga mare, ciufulită, urlînd, înnebunită de spaimă. Acum se zbătea, la ea sus în odaie, plină de nevricale, cu nişte teribile convulsiuni.

Dar, în fond, pe cine a întîlnit acolo? Ce i-au făcut?

Pădurea de castani indieni, de «ipocastani», pădurea de la *Conventino*, adică de la Schitul Mic, se afla pe coasta de apus a muntelui. O pădure foarte deasă şi încîlcită. Tufăriş nu prea era, pentru că toţi copacii, deşi rămaşi subţiri, aveau tulpini foarte înalte, drepte ca nişte ace. Pădurea se chema *del Conventino*, pentru că, în mijlocul ei, într-o mică rarişte, se afla o mînăstire veche, în ruină şi părăsire, cu o bisericuţă în una din aripi. Interiorul acesteia, misterios, abia dacă se putea distinge prin crăpăturile portalului putrezit.

Scamozzi, palid, consternat, îl stîrnea pe Borisi, aţîţa pe servitori să dea fuga, împreună cu el, şi înarmaţi, în pădure, ca să vadă. Să vadă ce? Că nu se ştia nimic. Ce zice oare domnul senator Reda, care se grăbise să se ducă în odaia domnişoarei? El era şi doctor în medicină, domnul Reda, deşi nu practicase niciodată.

Din toți, numai profesorul Dionisio Vernoni se declara gata să-l urmeze pe Scamozzi. Dar acesta din urmă nu prea avea încredere în el și se prefăcea că nu l-a auzit și că nu l-a văzut.

În sfîrșit iată-l și pe Reda ! Uf ! lăudat fie cerul ! Zîmbea ! . . . Ei? Ei?

— Nimica, domnii mei. Putem sta liniștiți. O ușoară psihoză. Trecătoare. O criză de isterie. Asta e. Trece.

Dar profesorul Dionisie Vernoni se repede, hirsut și încruntat:

— Psihoză? Acolo, jos, la Schitul Mic? Dacă dumneavoastră îi ziceți psihoză, eu îi zic altfel, fiindcă eu știu ce este, eu știu tot, absolut tot. Domnișoara Gilli *a văzut !* Da. Domnișoara Gilli *a auzit*. A auzit *și ea*.

Scamozzi, Borisi, doctorul Sandrocca, nevastă-sa, Miss Green se întoarseră spre el cu gura căscată.

— Văzut? . . . Ce a văzut?

— Dar pentru Dumnezeu, domnilor, fiți serioși, nu luați în seamă ce spune acest domn ! exclamă senatorul.

— Halucinație, nu-i așa? răcni atunci Vernoni cu o căutătură sarcastică și sfidătoare. Psihoză . . . criză de isterie . . . Dar atunci cum explicați, da, domnii mei, cum explicați că și eu, zilele trecute, spre seară, am auzit, da domnule, am auzit, pe cînd mă aflam singur în pădure, lîngă schit, o muzică . . . o muzică paradiziacă venind din bisericuță . . . orgă și harpă, o melodie divină ! N-am spus-o nimănui. O spun acuma fiindcă sînt sigur că domnișoara Gilli a auzit și ea . . . Mi-a fost rușine atunci, de aceea am tăcut, v-o jur ; fiindcă eram speriat . . . Am scăpat luînd-o la fugă. Fugeam mîncînd pămîntul ! . . .

— O ! isprăvește, te rog, domnule ! îl întrerupse hotelierul, văzînd efectul pe care acele cuvinte îl produceau asupra celorlalți clienți. Ce vrei dumneata? Să-mi ruinezi prăvălia? Scuză-mă că ți-o spun, dar toate astea sînt curate nebunii. Nu s-a pomenit vreodată așa ceva aici. Nu s-a mai auzit niciodată. Noroc că avem, printre noi, pe Excelența Sa . . ., vreau să spun pe Dumnealui prea onoratul domn senator, o făclie a științei . . . și mai avem și un alt eminent doctor în medicină care, slava domnului, uitați-vă la el, rîde . . . se prăpădește de rîs . . . și are dreptate, . . . că-i chiar de rîs, scumpe domnule doctor. Da. O simplă criză nervoasă.

— Isterică, corectă senatorul.

— Isterică. Și cînd asta o spune Domnia-Sa . . . conchise hotelierul. Ce muzică? Ce orgă? Ce harpe? Hai să mergem cu toții în pădure. Vă servesc masa acolo. Un loc delicios, unde te afli în cea mai mare siguranță . . . O să deschidem biserica . . . și o să vedem.

— Are orgă, biserica?

— N-are, adică are ; adică are și n-are, se încurcă hotelierul. Vă închipuiți, după atîtea veacuri . . . s-a mai redus . . . știți, poate că și șoarecii . . . Hai, toată chestia e de rîs. Nu-i așa, domnilor? Să te prăpădești de rîs.

Și chiar rîdea. Dar afară de el și de Sandrocca, care rîdea tot timpul și în tot cazul, nu mai rîse nimeni. Și nici nu se arătau prea încîntați de propunerea unei mese în pădure. Cît despre senator, el le întoarse spatele cu dispreț și se duse să se întindă pe șezlong la umbra fagului.

Dat iată că, agitată, cu o neobișnuită energie, țopăind fiindcă un picior, probabil din cauza emoțiilor, i se înțepenise, sosi bătrîna doamnă Gilli. Îl căuta pe hotelier.

Puțin îi păsa, nici atîtica nu-i păsa dumneaei de declarația ilustrului domn senator, care după toate aparențele avea de scop să mai dreagă impresia proastă, păgubitoare pentru hotelier. Dar cum poate fi vorba de criză de isterie cînd

fiică-sa, nu suferise, în viața ei, de așa ceva? E ușor de zis. O spui, și pata rămîne. Pe urmă comentarii, bîrfe ... Nu. Nu. Să punem lucrurile la punct. Voia neapărat să le pună, la punct, doamna Gilli. Cu toții să știe ce s-a întîmplat. După asta, socoteala, și plecăm. Numaidecît. Fiindcă biata fetiță mai tremură și acum ca varga. E îngrozită, și zice că ar muri dacă ar mai sta aici, măcar o noapte.

Și domna Gilli începu, deci, să povestească cum sărăcuța Nini auzise, limpede, cîntînd orga din bisericuța de la Schitul Mic.

— Vedeți? Vedeți? exclamă triumfător Dionisio Vernoni.

Bătrîna doamnă se opri. Îl privea și-l întreba, nedumirită:

— Cum? Dumneata ... dumneata ai știut asta?

— N-am știut-o. Am presupus. Eram absolut sigur. Mai mult decît sigur. Fiindcă și eu auzisem cu urechile mele, aceeași orgă.

Speriată, și totuși bucuroasă, doamna Gilli bătea din mîini și zicea:

— Vedeți dară.. Și n-o să spuneți că dumnealui suferă de isterie! [1]

Dionisie Vernoni nu dădu răgaz celorlalți să zîmbească la această observație:

— Orgă și harpe?

— Harpe? Asta nu știu, răspunse mama, îngrozită de felul cum se uita la ea Vernoni. Dar orgă, da. Așa zice Nini. Și zice că rămăsese de la început vrăjită, fascinată că cineva a putut ajunge acolo să cînte așa frumos, în bisericuța aceea părăsită. La început, nu i s-a părut nimic suspect; nimic extraordinar. Așa că s-a apropiat, ca să vadă mai bine. Și atunci ... eu nu știu ... nu știu cu precizie ce anume a văzut ... nu prea se înțelege bine ce spune .. zice că niște frați ... niște călugări ... o procesiune ... niște lumînări aprinse ...

Aici, doamna Gilli fu nevoită să-și oprească povestirea, fiindcă fata din casă venise s-o cheme în grabă. Nini avea din nou convulsiuni. Așa că fu acum rîndul profesorului Dionisio Vernoni să vorbească tuturora, instinctiv întorși spre el. Le vorbi de ocultism, de medii, de telepatie, de premoniții, de extra-lucizi și de materializări. Și, în fața ascultătorilor extaziați, el populă pămîntul cu miracole și fantasme, pămîntul acesta pe care trufia imbecilă a omului îl menține locuit numai de oameni și de cele cîteva puține dobitoace cunoscute și folosite de om. Incomensurabilă eroare! Trăiesc, da, trăiesc pe pămînt, trăiesc o viață naturală, hipernaturală, deopotrivă de naturală ca a noastră, o mulțime de alte ființe pe care infirmitatea noastră ne împiedică să le percepem. Dar ele ni se arată, cînd și cînd, în anumite condiții anormale, și ne umplu de spaimă. Ființe supraumane, în sensul că se află dincolo de mizera noastră umanitate. Dar ființe naturale, foarte, foarte naturale, supuse unor legi pe care noi nu le știm, sau mai exact, pe care conștiința le ignoră, dar pe care inconștientul nostru le ascultă. Locuitori neomenești ai acestui pămînt, esențe elementare, spirite ale firii, spirite de toate genurile, care trăiesc în mijlocul nostru, în stînci, în tufișuri, în văzduh, în apă, în foc, nevăzute, dar capabile, cînd și cînd, să se materializeze ...

Iritat și stimulat de faptul că senatorul nu-l mai provoca discutînd cu dînsul, el se aruncă dinadins în zborurile cele mai fantastice, în presupunerile cele mai îndrăznețe, în explicațiile cele mai seducătoare. Iar la urmă, explodă într-un rechizitoriu adînc împotriva științei pozitive, contra acelor așa-ziși savanți care nu văd mai departe de o palmă de la nasul lor (de vreo patru-cinci

---

[1] Italienii numesc isterie „mal di madre", boala mamelor; de aici absurditatea—după doamna Gilli—ca un bărbat să sufere de maladia mamelor N.T.

ori repetă el această chestie cu palma și nasul). Miopi frigizi și prezumțioși, care vor să silească natura să se supună experienței, calculelor făcute în odaie, sub corsetul bietelor lor sculișoare și mașinuțe . . .

Senatorul Romualdo Reda —, nici pîs. Scamozzi, Borisi, Miss Green, doamna Sandorcca, aproape speriați de violențele, de agresivitatea lui Vernoni, aruncau, cînd și cînd, cîte o privire spre el, supraveghiendu-l. Tăcînd chitic, senatorul Romualdo Reda ședea tolănit și relaxat pe șezlong sub fag, cu ochii închiși, ca și cînd ar fi dormit. La un moment de el ales, se ridică frumos și, fără a scoate o vorbă, fără a privi pe nimeni, cu două degete înfipte în jiletcă, se îndreptă calm și grav, cît era el de prichindel, către șoseaua care ducea la pădurea de la Schitul Mic.

— Fiți binecuvîntat, domnule senator, exclamă hotelierul, trimițîndu-i cu mîna o bezea.

Apoi întorcîndu-se către Vernoni:

— Dumneata, jupîne, poți să spui tot ce-ți trece prin cap. Dreptul dumitale ! Dar vezi ? Răspunsul ăl bun e ăsta de colo !

Și, cu mîna, arătă spre senator care dispărea, încet-încet, mititel, sub giganticii ipocastani care coborau povîrnișul odată cu dînsul.

IV

Seara tîrziu, profesorul Dionisio Vernoni și Torello Scamozzi care cavalerește voiseră să însoțească pînă la gara Valdana pe doamnele Gilli, și acolo zăboviseră apoi toată ziua, acum se întorceau flămînzi și osteniți la hotelul din vîrful muntelui. Acolo, îi găsiră pe toți ceilalți pierduți într-o tăcută, infinită consternare.

Senatorul Romualdo Reda nu se întorsese încă din pădure !

După înfricoșătoarea pățanie a Ninei Gilli, și după toate discursurile ținute dimineața, cum se explica întîrzierea așa de prelungită a senatotului ?

Leone Borisi se grăbi să informeze pe prieteni. Se spuse că doi servitori fuseseră trimiși să-l caute pe ilustrul, dar că se întorseseră fără el. Pe urmă, chiar hotelierul, nesigur că servitorii ajunseseră pînă la schit, a vrut să se ducă personal acolo, acompaniat de un alt servitor. Și nici el nu găsise nimic. S-a presupus atunci că, dezgustat de violența lui Vernoni, senatorul străbătuse toată pădurea și că ajunsese, pe jos, pînă la tîrgușorul Sapri. S-a trimis deci un rîndaș acolo, care a întrebat din casă în casă ; nimeni nu-l văzuse pe senator.

— Pentru numele lui Dumnezeu ! conchise Borisi — nu vă arătați. În special dumneata, domnule Vernoni. Hotelierul are un diavol pe pălărie. Ar putea să-ți sară-n gît !

— Vreau să-l văd, zise, sumbru, Vernoni. Uite, domnul meu, aș fi dezolat dacă i s-ar fi întîmplat ceva senatorului Reda. Suferă de inimă. Totuși, o mică lecțioară nu i-ar strica . . . o mică sonată cîntată la orgă, nici nu știți ce bine poate să le facă unor anumiți oameni de știință . . .

Puțin după aceea, hotelierul veni cu cîteva torțe rezistente la vînt, pentru o ultimă expediție în pădure. Se prefăcea că nici n-a băgat de seamă întoarcerea lui Vernoni și a lui Scamozzi.

— Domnilor, zicea el, aproape cu lacrimi în ochi, dacă aveți bunătatea să-mi dați o mînă de ajutor . . . Vă poftesc pe toți . . . O să înțelegeți ce se petrece în sufletul meu . . . ce răspundere . . .

Deşi obosiţi frînţi, Vernoni şi Scamozzi n-aşteptară o a doua invitaţie. Trei servitori şi rîndaşul aprinseră torţele de vînt. Şi înainte marş, toţi opt, în căutarea mărunţelului pierdut printre înţesaţii ipocastani ai abruptului machiu.

Cît erau ei de apăsaţi de consternare şi însufleţiţi de o zeloasă nelinişte, nu se putură totuşi împiedica să nu trăiască, cu o îngrijorată curiozitate, efectul straniu, fantasmagoric, al machiului nocturn sub lumina roşietică şi fumegîndă a acelor torţe ale disperării. La fiecare pas răsăreau umbre colosale. Toate acele trunchiuri subţiri, drepte, avîntate către cer, parc-ar fi fost mîzgălite cu sînge. Uneori, o clipă, păreau că se aliniază, ca pentru paradă, în adîncimea pădurii ; alteori, parcă s-ar fi învîrtit, împreunate laolaltă. Şi scrîşnetul frunzelor uscate, şi glasul strident, îndepărtat, al veveriţelor fugărite, şi glasul păsărelelor, toate acestea loveau simţurile exasperate ale improvizaţilor exploratori nocturni.

De mai multe ori, hotelierul le propuse să se disperseze, măcar doi cîte doi ; era inutil să-l caute pe senator acolo, pe aleea cea largă care ducea la schit. Dar nici unul nu izbutea să se despartă de ceilalţi. Dintr-o oroare instinctivă. Ca să nu fie singuri cînd simţeau asaltul acelor insolite, violente impresii.

Ajunşi la Schit, toate privirile se îndreptară spre portaliul putrezit al bisericuţii. Un fior trecu prin fiecare în momentul cînd hotelierul se apropie şi împinse de mai multe ori poarta.

— Închisă !

Scamozzi şi Vernoni propuseră să caute prin ruinele Schitului. Dar hotelierul îi asigură că făcuse el asta, cu cea mai mare atenţie. În pădure, acolo trebuia mai degrabă să caute, fiindcă senatorul s-o fi încurcat printre copaci şi nu mai ştiuse cum să iasă. Erau opt, şi aveau patru făclii. Aşa că, doi cîte doi, cu răbdare, o pereche ici, una colo, încet-încet, cu atenţie . . .

Şi chiar aşa şi făcură. Explorarea dură cam un ceas. Cîte o făclie se stingea, şi dădea multă trudă ca să se reaprindă. Apoi, de la o vreme, oroarea însăşi a locului, oboseala, începură să nască sumbre presupuneri, stricînd, de la unul la altul, încrederea în reuşita întreprinderii. Se chemau cu glas tare; se readunau pe aleea mare, de care de altfel nici unul din cupluri nu se depărta prea mult. Şi lesne le fu să convină toţi să amîne cercetările pentru a doua zi, pe lumină.

Cei opt din seara aceea se puseră, de această dată, să caute fiecare pe contul lui. Pădurea fu cercetată, din toate părţile. Fără rezultat.

La urmă, un ţipăt ! Venea din rariştea unde se aflau ruinele schitului. Alergară toţi acolo, gîfîind, cu sufletul la gură.

Exact sub primii ipocastani, la vreo cincizeci de paşi de mînăstire, zăcea cadavrul senatorului Romualdo Reda, micuţ-micuţ, întins pe spate, fără nici o urmă de violenţă pe corp, ca şi cînd cineva l-ar fi aranjat aşa pentru somnul cel veşnic, cu picioarele lipite, cu braţele întinse de-a lungul minusculei sale persoane.

Rămaseră cu toţii încremeniţi gata să le vină rău, cu ochi pironiţi.

Din vîrful frunzişului unuia din acei înalţi copaci, spînzura un firişor subţire, un fir de pînză de păianjen care, la partea de jos se fixase pe vîrful nasului mititelului senator. În sus, nu se vedea de unde începe,

Şi, de la nasul mărunţelului, un pui de păianjen aproape invizibil, parcă ieşit dintre firele de păr ale nării, călătorea, călătorea, în sus, tot mai sus, pe drum de fir, pe firicelul acela care părea că se va pierde direct în cer.

În româneşte de D. I. SUCHIANU

LUIGI PIRANDELLO

URIAŞII MUNŢILOR

PERSONAJE:

Trupa Contesei

ILSE zisă și CONTESA • CONTELE, soțul ei • DIAMANTE, a doua actriță • CROMO, actor de compoziție • SPIZZI, june-prim • BATTAGLIA, actor-femeie • SACERDOTE • LUMACHI, cu șareta.

COTRONE, zis VRĂJITORUL.

« Năpăstuiții »

PITICUL QUAQUEO • DUCCIO DOCCIA • SGRICIA • MILORDINO • MARAMARA, zisă și SCOȚIANA, cu umbreluță • MAGDALENA •

PĂPUȘI • ARĂTĂRI • ÎNGERUL OSUTĂUNU și centuria sa.

Timpul și locul — nedeterminate: la hotarul între basm și realitate.

I

O vilă, numită « Năpasta », unde locuiește COTRONE cu NĂPĂSTUIȚII săi.

Înalt, spre mijlocul scenei — mai ridicată în acest punct — se află un chiparos care din pricina bătrîneții are trunchiul ca o prăjină și coroana — ca un pămătuf de șters candelabre.

Tencuiala vilei e roșietică, decolorată. Se vede, la dreapta, doar intrarea cu patru trepte așezate sub două mici loje rotunde, cu balustrade și coloane pentru susținerea cupolelor. Ușa e veche și păstrează încă o urmă din vechea ei vopsea verde. La dreapta și la stînga se deschid, la aceeași înălțime cu ușa, două ferestre mari prin care se ajunge la loji.

Cîndva senriorială, această vilă e acum părăginită și părăsită. Singuratică, așezată într-o vale, are în față un mic tăpșan cu iarbă; în stînga, o bancă la care se ajunge pe o cărare ce coboară în pantă repede pînă la chiparos, iar de acolo o ia la stînga peste un podeț arcuit deasupra unui pîrîu invizibil.

Podețul acesta, în partea stîngă a scenei, trebuie să aibă două parapete vizibile, și să fie practicabil.

Dincolo de el se întrevăd clinurile împădurite ale muntelui.

•

La ridicarea cortinei, se înserează. Dinăuntrul vilei se aude, acompaniat la niște instrumente ciudate, un cîntec săltăreț, care uneori izbucnește în țipete neprevăzute, alteori coboară ca pe niște alunecușuri primejdioase, pînă cînd e atras într-un vîrtej, din care se zmulge deodată, alergînd ca un cal speriat. Cîntecul acesta trebuie să dea impresia că un pericol a fost depășit, că abia așteptăm să se termine, pentru ca toate să recapete pacea și să reintre în făgașul lor, așa după cum se întîmplă în anumite momente de cumplită nebunie, care ne cuprind cîteodată, cine știe de ce și cum.

Prin cele două ferestre ale lojelor se deslușește interiorul vilei luminat de ciudate becuri colorate; acestea dau SGRICIEI, care șade liniștită și nemișcată în loja din dreapta porții, precum și DOCCIEI și lui QUAQUÈO, așezați în cea din stînga — cel dintîi cu coatele pe pervaz și cu spatele lipit de perete — aparența unor arătări misterioase. SGRICIA e o bătrînică ce poartă o pălărioară ca o scufie, înnodată stîngaci sub bărbie, și o pelerină violetă pe umeri. Rochia cu pătrate albe și negre e plisată. Poartă mănuși de ață fără degete. Vorbește mereu iritată și clipește tot timpul din ochișorii ei vicleni și neliniștiți. Din cînd în cînd își trece repede un deget pe sub nasul încrețit.

DUCCIO DOCCIA, mic și de vîrstă incertă, complet chel, are doi ochi gravi și ovali, o buză care atîrnă, groasă, și o față lungă, palidă și osoasă; are mîini lungi și moi, iar picioarele îndoite, parcă ar încerca mereu să se așeze.

QUAQUÈO e un pitic gras, îmbrăcat ca un copil, cu părul roşu şi cu o faţă lată, ca de teracotă, rîzînd cu toată figura, un rîs tîmp pe gură, dar maliţios în ochi.

De îndată ce se termină cîntecul din interiorul vilei, MILORDINO, un flăcău tomnatic, spre treizeci de ani, cu o bărbuţă de om bolnav, purtînd un joben pe cap şi un sacou lucios, la care nu vrea să renunţe pentru a nu-şi pierde aerul civilizat, apare dindărătul chiparosului, foarte speriat, vestind:

MILORDINO: Vai de mine! Săriţi, vine cineva! Săriţi, vine cineva! Daţi drumul la fulgere, la plesnitori şi aprindeţi limba verde, limba verde pe acoperiş!

SGRICIA *(ridicîndu-se, deschizînd fereastra şi dînd de ştire înăuntrul vilei)*: Ajutor! Ajutor! Săriţi: vine cineva! *(Apoi aplecîndu-se din lojă:)* Cine vine, Milordino, cine vine?

QUAQUEO: Acuma seara? Dacă ar fi ziuă, aş mai crede: niscai oameni rătăciţi. Ai să vezi că o să se întoarcă.

MILORDINO: Nu! Nu! Vin spre noi! Au ajuns aici, sub noi! Şi sînt mulţi, poate zece!

QUAQUEO: Ei, dacă-s mulţi înseamnă că au curaj. *(Sare peste balustrada lojei pe treptele din faţa porţii şi de acolo se duce pînă la chiparos, de unde se uită împreună cu Milordino).*

SGRICIA *(dinăuntru)*: Fulgerele! Fulgerele!

DOCCIA: Oho, fulgerele costă scump, las-o mai moale.

MILORDINO: Au şi şaretă; unul, între hulube, o trage cu mîna şi alţi doi împing din spate!

DOCCIA: Or fi nişte oameni care se duc la munte.

QUAQUEO: Nici vorbă, au aerul că se îndreaptă spre noi! Oh, uite o femeie în şaretă! Ia te uită, ia te uită! În şaretă e fîn, iar femeia zace deasupra!

MILORDINO: Chemaţi-o măcar pe Mara, să vie pe podeţ, cu umbreluţa! *(Pe poarta vilei iese Mara-Mara, strigînd)*

MARA-MARA: Iată-mă! Iată-mă! O să-i înveţe minte Scoţiana! *(Mara-Mara e o femeiuşcă umflată ca o minge, cu o rochiţă foarte scurtă din stofă ecosez cu pătrăţele pe toată rotunjimea, în picioarele goale, cu ciorapii de lînă lăsaţi pe vine; poartă o pălărioară verde pe cap, de pînză cerată, cu boruri drepte, şi cu o pană de cocoş într-o parte; ţine în mînă o mică umbreluţă de soare, un sac de merinde; de gîtul ei atîrnă o ploscă).* Hei, voi de pe acoperiş, luminaţi-mi calea. N-am chef să-mi frîng gîtul! *(Aleargă la podeţ, se urcă pe parapet şi, luminată din înaltul vilei de un reflector verde care-i dă un aer spectral, începe să se plimbe în sus şi-n jos, ca şi cînd ar fi o fantomă. Din cînd în cînd, din spatele vilei ţîşnesc largi fîşii de lumină, ca fulgerele vara, însoţite de un zăngănit de lanţuri.)*

SGRICIA *(celor doi care privesc)*: S-au oprit? Au luat-o îndărăt?

QUAQUEO: Chemaţi-l pe Cotrone!

DOCCIA: Cotrone! Cotrone!

SGRICIA: Are gută! *(Atît SGRICIA cît şi DUCCIO au coborît din loji şi se află acum în faţa vilei, pe tăpşanul cu iarbă, consternaţi. Pe uşă apare COTRONE: un om înalt şi bărbos, cu o faţă frumoasă deschisă şi cu ochi rîzători, senini şi luminoşi, cu gura proaspătă, în care între blondul cald al mustăţii şi al bărbii neîngrijite, străluceşte un şirag de dinţi sănătoşi. Are picioarele cam moi şi poartă cu neglijenţă o jachetă mare şi neagră cu pulpane, şi pantaloni de culoare deschisă; pe cap are un vechi fes turcesc: uşor descheiată pe piept — o cămaşă azurie).*

COTRONE: Ce s-a întîmplat? Nu vă e ruşine? Muriţi de spaimă şi vreţi să înspăimîntaţi pe alţii?

MILORDINO: Sînt o sumedenie! Peste zece!

QUAQUEO: Nu, sînt numai opt, opt: i-am numărat! Cu femeie cu tot!

COTRONE: Ura! E şi o femeie cu ei? O fi vreo regină detronată. E goală?

QUAQUEO *(mirat)*: Goală? Nu mi s-a părut goală.

COTRONE: Goală, prostule! Pe o şaretă cu fîn, o femeie goală, cu sînii în vînt şi cu pletele roşii împrăştiate ca sîngele într-o tragedie! Miniştrii ei maziliţi o trag, şi ca să asude mai puţin, şi-au suflecat mînecile. Hai, treziţi-vă, ce naiba,

mai multă imaginaţie! Doar n-o să-mi faceţi pe raţionalii?! Gîndiţi-vă că pentru noi nu există nici o primejdie şi laş e numai cel care cugetă! Aşa, acum, odată cu seara, coboară şi regatul nostru!

MILORDINO: Mda, dar dacă ăia nu cred în fantome...

COTRONE: E nevoie să te creadă ceilalţi, ca să crezi în tine?

SGRICIA: Se apropie încă?

MILORDINO: Nu se tem de fulgere! Nici de Mara!

DOCCIA: Dacă nu-s de nici-un folos: stingeţi-le! Păcat de risipă!

COTRONE: Sigur că da, stingeţi acolo sus! Destul cu fulgerele! Hei, Mara, vino-ncoace! Dacă nu se sperie, înseamnă că sînt de-ai noştri şi ne va fi uşor să ne înţelegem cu ei. Vila e mare. *(Străfulgerat de o idee:)* Ia staţi puţin! *(Lui QUAQUEO:)* Ziceai că sînt opt?

QUAQUEO: Opt, da, aşa mi s-a părut...

DOCCIA: Dacă i-ai numărat, ce mai...

QUAQUEO: Opt, opt!

COTRONE: Atunci sînt cam puţini.

QUAQUEO: Opt şi o şaretă; ţi se pare că-s puţini?

COTRONE: Afară de cazul că mai sînt şi alţii, rămaşi pe drum.

SGRICIA: Tîlhari?

COTRONE: Da' de unde, tîlhari! Şi mai taci din gură! Pentru nebuni, toate sînt cu putinţă. Poate că sînt chiar ei.

DOCCIA: Care ei?

QUAQUEO: Uite-i!

(După ce fulgerele şi reflectorul care o luminaseră pe MARA-MARA s-au stins, scena rămîne într-o slabă licărire crepusculară, care se preschimbă treptat în clar de lună.

Pe cărare apar CONTELE, DIAMANTE, CROMO şi BATTAGLIA, actorul-femeie, din Trupa CONTESEI.

CONTELE e un tînăr palid şi blond, cu un aer rătăcit şi foarte obosit. Deşi foarte sărac, aşa cum îl arată haina — un tight — de o culoare deschisă, destul de ponosită şi chiar ruptă pe ici pe colo, vesta albă şi o veche pălărie de paie — păstrează încă în trăsături şi în maniere, dezamăgita mizerie a unei mari nobleţi.

DIAMANTE are vreo patruzeci de ani; pe un bust înfloritor, de-a dreptul exuberant, prezintă, bine înfipt chiar, cu o anumită semeţie, un cap aspru, fardat cu violenţă, înarmat cu sprîncene tragice deasupra unor ochi intenşi şi gravi, despărţiţi printr-un nas energic şi sfidător. La colţurile gurii se văd două virgule de păr foarte negru; cîteva fire de păr metalice i se încreţesc pe bărbie. Arată tot timpul o milă protectoare faţă de tînărul şi nefericitul CONTE, şi multă indignare faţă de ILSE, soţia acestuia, a cărei victimă îl socoteşte.

CROMO are o chelie ciudată, frontală şi occipitală: părul, de culoarea morcovului, i-a rămas numai în două triunghiuri care-şi unesc vîrfurile pe creştet; palid, pistruiat şi cu ochi de un verde deschis, are o voce cavernoasă, — tonul şi gesturile unui ins gata să se înfurie din cel mai neînsemnat fleac.

BATTAGLIA, deşi bărbat, are faţa cavalină a unei fete bătrîne şi vicioase, mofturoasă ca o maimuţă bolnavă. Joacă roluri de bărbaţi şi femei, în travesti fireşte, şi are şi rolul de sufleur. Dar pe faţa lui viciată, se văd doi ochi rugători îşi blînzi.)

CROMO: Mulţumesc, mulţumesc, prieteni! Sînteţi oameni de treabă! Eram la capătul puterilor!

DOCCIA *(nedumerit)*: Mulţumesc? Pentru ce mulţumeşti?

CROMO: Cum pentru ce? Pentru că ne-aţi arătat c-am ajuns în sfîrşit la ţintă.

COTRONE: Ah, iată-i, aşadar: chiar ei sînt!

BATTAGLIA *(arătînd-o pe Mara)*: Ce curaj pe dumneavoastră, doamnă, bravo!

CROMO: Sus pe parapetul podului! O adevărată minune! Şi cu umbreluţa!

DIAMANTE: Dar fulgerele superbe! Limba aceea de foc verde de pe acoperiş!

QUAQUEO: Ia'te uită! Aştia cred că am făcut teatru, în timp ce noi făceam pe fantomele...

MILORDINO: Şi cînd colo, ei s-au distrat!

DIAMANTE: Fantome? Ce fantome?

QUAQUEO: Aşa cum auzi, arătări, ca să speriem lumea şi s-o ţinem cît mai departe de noi!

COTRONE: Tăcere! *(Lui Cromo:)* Trupa Contesei? Tocmai le spuneam...
CROMO: Noi sîntem!
DOCCIA: Trupa?
BATTAGLIA: ... ultimele rămăşiţe...
DIAMANTE: Ba de loc! Stîlpii ei! Aşa trebuie să spui, slavă Domnului: stîlpii. Iar în fruntea tuturora, iată, domnul Conte. *(Îl ia de mînă şi împingîndu-l din spate, ca pe un copil):* Te rog, prezintă-te!
COTRONE *(întinzîndu-i mîna):* Fiţi bine venit, domnule Conte!
CROMO *(declamînd):* Dar fără comitat şi fără conturi!
DIAMANTE *(indignată):* Cînd veţi isprăvi odată să nu vă respectaţi pe voi înşivă, umilindu-l...
CONTELE *(agasat):* Oh, nu, draga mea, nu mă umilesc de loc...
CROMO: De acord, să-i zicem Conte, dar crede-mă, că, în halul în care am ajuns, e bine s-o lăsăm mai moale.
BATTAGLIA: ... cînd am spus « ultimele rămăşiţe », m-am gîndit la mine...
CROMO *(ca să-l pună la punct):* Tu eşti culmea modestiei, ştim asta.
BATTAGLIA: Nu, mai curînd aş zice că sînt culmea distracţiei, din cauza foamei şi a oboselii.
COTRONE: Aici veţi găsi loc de odihnă şi... da, cred că veţi găsi şi de îmbucat cîte ceva...
SGRICIA *(promptă, rece, decisă):* În bucătărie, focurile s-au stins de mult.
MARA-MARA: Nu-i nimic, o să se aprindă din nou: dar spune-ne să ştim...
DOCCIA: ... aşa e, cine sînt domnii aceştia...
COTRONE: Da, îndată. *(Contelui:)* Dar doamna Contesă?
CONTELE: E aici, dar e atît de obosită...
BATTAGLIA: Nu se mai poate ţine pe picioare.
QUAQUEO: Femeia din şaretă? O contesă? *(Bătînd din palme şi ridicînd un picior:)* Am înţeles! Ne-ai pregătit o surpriză pe cinste: un spectacol!
COTRONE: Nu, prieteni; am să vă explic...
QUAQUEO: Da, da; dovadă că şi lor ceea ce am făcut noi li s-a părut tot un spectacol!
COTRONE: Pentru că şi ei fac parte mai mult sau mai puţin din familia noastră. Ai să afli îndată! *(Contelui:)* Contesa are nevoie de ajutorul nostru?
DIAMANTE: Ar putea catadixi să urce pe propriile ei picioare!
CONTELE *(indignat, hotărît, îi strigă în obraz):* Dar dacă nu poate!
CROMO: Lumachi s-a oprit să-şi adune puterile...
BATTAGLIA: ... ultimele puteri...
CROMO: ... ca să urce pieptiş pe coastă.
COTRONE *(atent):* Dar aş putea să dau şi eu o mînă de ajutor...
CONTELE: Nu e nevoie, mai sînt doi cu Lumachi. Aş prefera să ne spuneţi: aici *(priveşte în jur, pierdut)* ne aflăm, după cîte văd, la poalele unui munte...
CROMO: Dar unde sînt hotelurile?
BATTAGLIA: ... şi ospătăriile?...
DIAMANTE: Teatrul, în care urmează să jucăm?
COTRONE: Vedeţi, dacă mă veţi lăsa să vorbesc, am să vă explic atît dumneavoastră, cît şi a lor mei. Sîntem cu toţii victimele unei erori, domnii mei; dar pentru atîta nu trebuie să ne pierdem cu firea. *(Din culise se aud vocile JUNELUI PRIM, ale lui SACERDOTE şi LUMACHI, împingînd şareta de fîn în care zace Contesa):*

— Hei-rup!

— Am ajuns!

— Încet, ho, încet! Nu împingeţi aşa tare! *(Toţi se întorc spre ei. Şareta apare.)*

CROMO: Iat-o pe Contesă!
CONTELE: Atenţie la chiparos! Atenţie la chiparos! *(Aleargă să dea o mînă de ajutor, împreună cu COTRONE. LUMACHI, după ce a tras şareta pe tăpşan, lasă în jos vergile de metal ale hulubelor; acum şareta se sprijină pe ele şi pe roţi; fără alt reazim, stă orizontal; apoi LUMACHI iese dintre hulube, şi se dă la o parte. Toţi o privesc consternaţi pe CONTESĂ, care zace în fînul verde cu părul despletit, de culoarea aramei încinse, într-o rochie ponosită şi jalnică, din voal violaceu,*

decoltată, cam jerpelită, cu mînecile ample şi lungi, care lunecînd cu uşurinţă — îi lasă braţele desgolite).

MILORDINO: Doamne, ce palidă e ...

MARA-MARA: Parc-ar fi moartă ...

SPIZZI: Tăcere !

ILSE *(după o clipă, ridicîndu-se în capul oaselor în şaretă, spune cu o profundă emoţie):*

De vreţi să ascultaţi
povestea asta nouă
să credeţi în haina-mi
de femeie săracă;
dar mai ales, să daţi crezare
acestui plîns de mamă
ce-a fost năpăstuită,
ce-a fost năpăstuită ...

(În acelaşi moment, ca la un semnal, CONTELE, CROMO şi toţi membrii TRUPEI CONTESEI izbucnesc în rîsete felurite, dar toate de neîncredere; apoi, brusc, încetează cu toţii; iar ILSE reia:)

Aşa rîd cu toţii
iar oamenii cu carte
deşi văd bine
că plîng,
tot nu se lasă mişcaţi ...

COTRONE *(revenindu-şi din mirare):* Ah, voi jucaţi !

MILORDINO: Asta-i bună !

MARA-MARA: Joacă !

SACERDOTE: Tăcere ! A început, trebuie să-i ţinem isonul !

ILSE *(continuînd):*

... ba chiar se irită şi:
« Nătîng ! Nătîng ! »
îmi strigă în faţă,
ei nu cred că acesta-i adevărul,
că fiul meu
odrasla mea ...
Dar voi să mă credeţi,
căci aduc mărturie;
sînt toate sărmane femei,
sînt mame sărace ca mine.
de prin părţile mele,
ne cunoaştem cu toate şi ştim
că acesta-i adevărul.

(agită o mînă ca şi cînd ar chema pe cineva.)

CONTELE *(aplecîndu-se asupra ei, cu blîndeţe):* Nu, încetează, draga mea ...

ILSE *(cu nerăbdare, agitîndu-şi mîinile):* Femeile ... femeile ...

CONTELE: Femeile? Uite, deocamdată femeile nu sînt aici ...

ILSE *(parcă trezindu-se):* Nu sînt? De ce? Unde m-aţi adus?

CONTELE: Am ajuns ... O să aflăm îndată ...

MILORDINO: Ce bine joacă !

SGRICIA: Păcat, tare mi-a plăcut ...

DOCCIA: Cînd i-am auzit rîzînd, toţi aşa, deodată ...

QUAQUEO *(lui Cotrone):* Vezi că-i adevărat? Vezi că-i adevărat?

COTRONE: Sigur că-i adevărat ! Joacă. Ce vreţi să facă? Sînt teatralişti !

CONTELE: Vă rog, nu vorbiţi aşa în faţa soţiei mele !

ILSE *(coborînd din şaretă, cu fire de fîn în păr):* De ce să nu vorbească? Dimpotrivă, vorbiţi ! Îmi face plăcere !

COTRONE: Scuzaţi-mă, doamnă, n-am vrut să vă jignesc ...

ILSE *(vorbind ca în delir):* Teatralişti, da teatralişti ! El nu *(îl arată pe soţul ei)* dar eu, da, prin sînge, din naştere !— Şi acum în halul ăsta, cu mine, el —

CONTELE *(încercînd s-o întrerupă):* Oh, nu, Doamne, ce spui?

ILSE: Da, în halul ăsta, cu mine, de la palatele de marmoră, la barăcile de lemn ! Ba chiar în stradă ! Unde sîntem aici? Lumachi, unde eşti? Lumachi? sună din trompetă ! Ia încearcă, poate aduni puţină lume ! *(Uitîndu-se în jur, delirînd, plină de groază:)* Oh, Doamne, dar unde sîntem? unde sîntem? *(Se adăposteşte la pieptul lui SPIZZI, care s-a apropiat de ea).*

COTRONE: Nu vă fie teamă, Contesă, sînteţi între prieteni !

CROMO: Are febră: aiurează.

QUAQUEO: Dar e o contesă adevărată?

CONTELE: Contesă: e soţia mea !

COTRONE: Taci Quaquèo !

MARA-MARA: Dar dacă nu ne explici ...

DOCCIA: Pentru noi parcă sînt nişte nebuni !

CONTELE *(lui Cotrone):* Am fost îndrumaţi spre dumneavoastră . . .

COTRONE: Dar bineînţeles, domnule Conte, vă rog să-i scuzaţi: am uitat să-l previn; iar cuvîntul acela l-am întrebuinţat pentru ei; eu ştiu însă bine că . . .

SPIZZI *(abia de douăzeci de ani, palid, cu ochi de muribund, părul blond, cîndva poate oxigenat, decolorat, cu gura ca un boboc de trandafir, uşor desminţită de un nas supărător care atîrnă peste ea; de o jalnică eleganţă în costumul său sportiv, decolorat; pantaloni trei-sferturi şi ciorapi de lînă; întrerupîndu-l pe Cotrone:)* Dumneavoastră nu ştiţi nimic, nu puteţi să ştiţi nimic despre martiriul eroic al acestei femei!

ILSE *(jignită şi explodînd, desprinzîndu-se de la pieptul lui):* Îţi interzic să vorbeşti despre asta, Spizzi! *(Apoi, fierbînd toată de mînie, repezindu-se la Cromo:)* Dacă nu m-aş fi născut actriţă, înţelegi? Mi-e silă că voi, tocmai voi trebuie să fiţi primii care să credeţi şi să-i faceţi pe ceilalţi să creadă . . . «Vrei un angajament bun? — Vinde-te!», «Rochii, bijuterii? — Vinde-te!» Chiar şi pentru o laudă greţoasă într-un ziar!

CROMO *(uluit):* Ce spui? De ce mi te adresezi mie?

ILSE: Pentru că tu ai spus!

CROMO: Eu, am spus? Cînd? Ce-am spus?

CONTELE *(implorîndu-şi soţia):* Nu te înjosi vorbind despre lucrurile acestea — tu! — e groaznic!

ILSE: Nu, dragul meu; dimpotrivă, e bine să vorbim despre ele, acum că am ajuns la capăt! Aşa cum sîntem, în halul ăsta, fantomele celor ce am fost . . . *(lui Cotrone, o clipă, apoi celorlalţi:)* Ştiţi, dormim cu toţii laolaltă . . . în grajduri . . .

CONTELE: Nu e adevărat . . .

ILSE: Cum nu e adevărat? Ieri . . .

CONTELE: Dar n-a fost grajd, draga mea; ai dormit pe o bancă într-o gară.

CROMO: Sală de aşteptare, clasa a treia.

ILSE *(lui Cotrone, continuînd):* Cînd te-ntinzi să te dezmorţeşti, cînd te răsuceşti pe partea cealaltă, îţi scapă cîte o vorbă . . . mai cîrteşte omul . . . *(lui Cromo:)* Crezi că dacă nu se vede, pe-ntuneric, nici nu se aude? Eu te-am auzit!

CROMO: Ce-ai auzit?

ILSE: Un lucru care, cum stam acolo, pierdută între . . . nu ştiu: erau poate pînze de păianjen . . .

CONTELE: Nu, Ilse, nici pomeneală!

ILSE: . . . atunci limbi de beznă care, în febră, mă loveau reci peste faţă . . . da, da . . . cînd respiram . . . *(lui Cromo:)* Îndată ce te-am auzit . . . — *hihihi, hihihi* — aşa am rîs, dar m-a străbătut brusc un fior şi-am strîns din dinţi; m-am ghemuit toată, să nu încep să schelălăiesc ca o căţea bătută . . . *(dintr-odată, tot lui Cromo:)* N-ai auzit cum am rîs?

CROMO: Nu . . .

ILSE: Ba da, ai auzit; dar pe întuneric ai crezut că rîde altcineva; nu ţi-al închipuit că aş putea fi chiar eu; altcineva, care te aproba . . .

CROMO: Nu-mi amintesc de nimic!

ILSE: Eu îmi amintesc totul!

SPIZZI: Dar ce-a zis, la urma urmei?

ILSE: Ca să nu mai îndure martiriul acesta eroic, cum îi spui tu, şi ca să nu vă facă şi pe voi să-l înduraţi — da, ar fi fost mai bine — a zis . . .

CROMO *(în sfîrşit înţelegînd si opunîndu-se):* Da! Am înţeles! Dar asta am spus-o cu toţii, nu numai eu; iar cei ce n-au spus-o, au gîndit-o; chiar şi el, pariez! *(Îl arată pe Conte.)*

CONTELE: Eu? Ce anume?

ILSE: . . . că eu, dragul meu *(îi ia capul între mîini)* aici, pe această frunte nobilă *(se adresează lui Cromo)* «fără multe nazuri» hai? aşa ai spus.

CROMO: . . . fără multe nazuri, fără multe nazuri, aşa e, şi atunci n-am mai fi astăzi muritori de foame!

ILSE: . . . ar fi trebuit să-ţi pun două coarne de toată frumuseţea . . . *(Dă să descrie pe fruntea lui două coarne, dar e cuprinsă de o pornire pe care n-o poate reţine, de dispreţ şi de scîrbă.)* Ah! *(Şi imediat, întrerupîndu-şi gestul urît, îl schimbă într-o palmă sonoră pe obrazul*

lui CROMO; apoi se clatină, cade jos, scuturîndu-se într-un acces de rîs și plins convulsiv. CROMO își acoperă, buimăcit, obrazul lovit. Surprinși de actul acesta neașteptat, toți încep să vorbească deodată, unii comentînd, alții dînd ajutor CONTESEI. Patru grupuri: în primul, care vine în ajutorul CONTESEI, CONTELE, DIAMANTE și COTRONE; în al doilea, QUAQUEO, DOCCIA, MARA-MARA și MILORDINO; în al treilea, SACERDOTE, LUMACHI, BATTAGLIA și SGRICIA; în al patrulea, SPIZZI și CROMO. Cele patru grupuri vor executa simultan cele patru replici repartizate fiecăruia.)

CONTELE: Oh, Doamne, o să înnebunească ! Ilse, Ilse, pentru Dumnezeu ! Nu se mai poate să continui așa !

DIAMANTE: Liniștește-te, liniștește-te, Ilse ! Din milă pentru soțul tău !

COTRONE: Contesă . . . Contesă . . . Hai, s-o ducem dincolo, are să se simtă mai bine . . .

ILSE: Nu, lăsați-mă ! Lăsați-mă ! Vreau ca toată lumea să audă și să înțeleagă !

QUAQUEO: Ce probă de spectacol ! Și pe urmă zice că nu !

DOCCIA: Are măiestrie, oho ! Se descurcă repede !

MARA-MARA: Ce l-a mai pleznit pe frumosul ăla !

MILORDINO: De unde or fi scăpat ăștia?

BATTAGLIA: Sapă și iar sapă, așa se face groapa . . .

LUMACHI: Cum îi sare țandăra dintr-o nimica toată !

SACERDOTE: Și totuși așa e; cu toții am spus-o !

SGRICIA *(făcîndu-și semnul crucii)*: Parc-ar fi păgîni !

SPIZZI *(lui Cromo, apucîndu-l de piept)*: Netrebnicule ! Ai îndrăznit să . . .

CROMO *(împingîndu-l)*: Lasă-mă-n pace ! Ar fi timpul să terminăm odată !

SPIZZI: «Fără multe nazuri »: ca să salvăm șandramaua . . . Tu ți-ai vinde și nevasta !

CROMO: Ce șandrama, nerodule ! mă gîndeam la ăla care s-a omorît . . .

CONTESA *(desprinzîndu-se din grupul celor care vor s-o rețină, face cîțiva pași înainte)*: Toți ați spus-o?

SPIZZI: Nu ! Nu e adevărat !

DIAMANTE: Eu n-am spus nimic.

BATTAGLIA: Nici eu.

ILSE *(soțului)*: E adevărat că și tu te-ai gîndit la asta?

CONTELE: Nu, Ilse ! Aiurezi ! E lume străină care nu ne cunoaște . . .

COTRONE: Oh, dacă de asta vă jenați, domnule Conte . . .

ILSE: Tocmai, tocmai de asta ! Am picat, așa . . .

COTRONE: Nu vă faceți griji din pricina noastră, sîntem în vacanță și avem inima largă, doamnă Contesă.

ILSE: Contesă? Sînt actriță — și a trebuit să i-o amintesc și lui *(îl arată pe Cromo:)* ca pe un titlu de cinste — lui, care e actor ca toți ceilalți.

CROMO: Și nu mă mîndresc cu asta, nu ! Și n-ai nici tu de ce să te mîndrești, în fața mea; pentru că eu mi-am făcut totdeauna cinstit meseria de actor și te-am urmat pînă aici; pe cînd tu, adu-ți aminte, la un moment dat n-ai mai vrut să fii actriță !

CONTELE: Nu-i adevărat ! Eu am silit-o să părăsească scena.

CROMO: Și-ai făcut foarte bine, dragul meu ! Așa am fi rămas fiecare, tu Conte, iar eu, un nenorocit, și azi n-am fi pertu ! *(Contesei:)* Te-ai măritat cu un Conte *(celorlalți, ca paranteză:)* era bogat ! *(din nou Contesei:)* N-ai mai fost actriță, ca să te păstrezi cinstită, așa cum cu mîndrie ai știut să te păstrezi. Știu, am înțeles că asta ai vrut să spui.

ILSE: Asta, da, chiar asta !

CROMO: Dar prea ai vrut să te lauzi, draga mea, cu cinstea ! Deveniseși, doar, contesă, ce Dumnezeu ! Iar în calitate de contesă, puteai să-i pui coarne ! Contesele sînt mai generoase: le pun. Nefericitul acela nu s-ar fi omorît, iar tu, ca el, ca și noi toți n-ai fi ajuns în halul acesta !

ILSE *(care se ține dreaptă, rigidă, aproape încremenită, într-o convulsie care pleacă din pîntec, în sughițuri, începe din nou*

să rîdă, aşa cum a spus că a rîs): Hihihi, hihihi . . . *(ridică mîinile şi cu degetele arătătoare descrie pe frunte două coarne enorme, zicînd spasmodic, cu o voce crudă):* Ale fluturilor se numesc antene. . .

CONTELE *(cu o mînie stăpînită, apropiindu-se de Cromo):* Pleacă ! Pleacă ! Tu nu mai poţi rămîne între noi !

CROMO : Să plec? Unde vrei să plec acum? Cum o să mă plătești?

ILSE *(imediat, soțului):* Așa e, cum o să-l plătești? Auzi? *(Apoi, adresîndu-se lui Cotrone:)* Asta e miezul lucrurilor, domnul meu: nu ieșim la socoteală cu plățile.

SPIZZI : Ah, nu ! Ilse ! Nu poţi spune asta despre noi !

ILSE : Eu vorbesc pentru el ! Ce amestec ai tu?

CROMO : Nu-i adevărat ! Nu poţi vorbi nici pentru mine ! Plata? M-aș fi dus de mult, ca toţi ceilalți. Dacă mă aflu aici e pentru că te preţuiesc. Vorbesc așa de ciudă, pentru că mă scoţi din sărite . . .

ILSE *(cu un strigăt disperat):* Dar ce vrei să mai fac?

CROMO : Ah, acuma — da ! Dar eu vorbesc de trecut ! Înainte ca ăla să se omoare și să devină pentru tine și pentru noi toţi cancerul care ne-a ros pînă la măduva oaselor. Uitați-vă la noi : niște cîini jupuiţi, jigăriți, hămesiți, pribegi, goniţi din toate părţile . . . iar ea, uite-o acolo, cu fruntea sus și cu aripile căzute, ca o pasăre ţintuită în cui, din cele care se vînd cu legătura, spînzurate prin găurile ciocului . . .

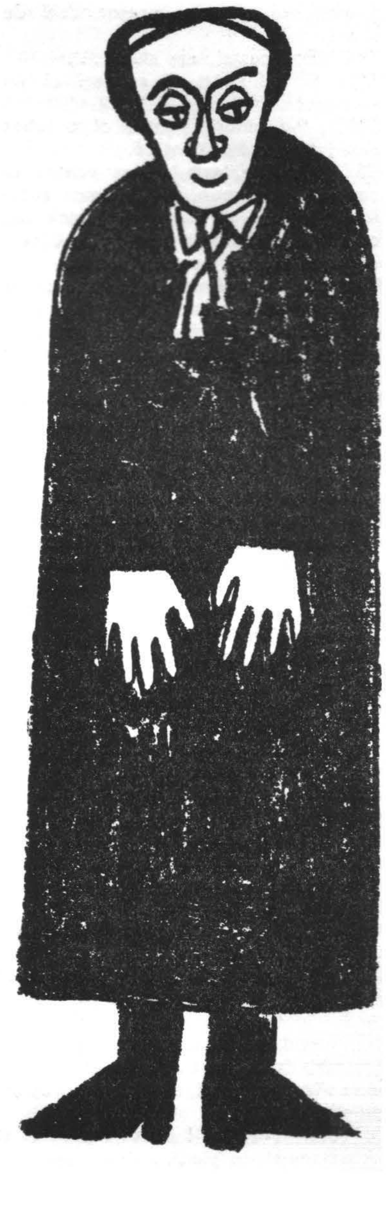
QUAQUEO : Dar cine s-a omorît? *(Întrebarea cade peste emoţia stîrnită în tovarăşii lui de cuvintele lui Cromo. Nimeni nu răspunde.)*

SGRICIA : Unul dintre dumneavoastră?

ILSE *(zărind-o, cu un spontan impuls de simpatie):* Nu, bunicuță dragă ! Niciunul dintre ei. Unul care însemna ceva mai mult pe lume. Un poet.

COTRONE : Ah nu, doamnă : un poet nu, scuzaţi-mă !

SPIZZI : Contesa vorbește despre cel care a scris « Povestea copilului schimbat »,



pe care noi o jucăm pretutindeni de doi ani.

COTRONE: Tocmai, am ghicit...

SPIZZI: Şi îndrăzniţi să spuneţi că nu era poet?

CROMO: S-a omorît pentru că o iubea pe ea! *(O arată pe Contesă.)*

COTRONE: Aha, asta e — şi pentru că doamna — presupun, credincioasă soţului — n-a vrut să răspundă iubirii lui. Poezia n-are nici un amestec aici. Cine e poet face poezii: nu se sinucide.

ILSE *(arătînd spre Cromo)*: El zice că ar fi trebuit să răspund iubirii lui, n-aţi înţeles? Dat fiind că eram contesă! Ca şi cum odată cu titlul, mi-ar fi venit « vocaţia »...

CONTELE: ... şi n-ar ţine de inimă!

CROMO: Tu să taci! Şi ea l-a iubit!

ILSE: Eu?

CROMO: Da, tu! tu! şi asta te înalţă în ochii mei! Altfel nu mi-aş mai putea explica nimic. Iar el *(îl arată pe Conte:)* ispăşeşte acum jertfa ta de a nu fi cedat! Iată dovada că nu trebuie să ne împotrivim nicicînd poruncilor inimii!

CONTELE: Nu vrei să isprăveşti odată cu bîrfa?

CROMO: Dacă tot discutăm... Nu eu am început.

CONTELE: Ba tu ai început!

QUAQUEO: Dovadă că, iartă-mă, ai şi încasat o palmă! *(Această ultimă replică a lui Quaquèo stîrneşte rîsul.)*

ILSE: Da, dragul meu, o palmă... *(se apropie de Cromo şi-i mîngîie obrazul)* care acum se şterge aşa... Tu nu-mi eşti duşman, chiar dacă mă bîrfeşti.

CROMO: Nu te bîrfesc!

ILSE: Ba da, ai înfipt cuţitul în mine, de faţă cu aceşti oameni care se uită la noi.

CROMO: Cuţitul? Eu?

ILSE: Deh, cam aşa ceva... *(adresîndu-se lui Cotrone:)* Dar e firesc să fie aşa... cînd încep bîrfele... *(Contelui:)* Tu, bietul de tine, ai vrea să-ţi mai păstrezi demnitatea... Fii liniştit, are să se sfîrşească totul, simt că ne apropiem de sfîrşit...

CONTELE: Nu, Ilse! E deajuns ca tu să te odihneşti un pic...

ILSE: Ce vrei să mai ascunzi? Şi unde? Sufletul, dacă n-ai păcătuit, poţi să-l arăţi, tuturora, ca pe un copil gol sau îmbrăcat în zdrenţe. Şi somnul de pe ochi mi-l simt în zdrenţe... *(Priveşte împrejur, priveşte spre fundul scenei:)* Iată, aici sîntem sub cer deschis. Doamne... şi e seară... Iar oamenii ăştia străini... *(Soţului:)* L-am iubit, înţelegi? Şi l-am făcut să moară. Acum, dragul meu, pot să spun asta despre un mort care n-a obţinut nimic de la mine. *(Se apropie de Cotrone:)* Domnule, parcă aş trăi în vis, o altă viaţă, după moarte... Marea aceea pe care am străbătut-o... Pe atunci mă numeam Ilse Paulsen...

COTRONE: Ştiu, Contesă...

ILSE: Am lăsat o bună amintire despre mine, pe scenă...

CONTELE *(privindu-l pieziş pe Cromo)*: Şi curată!

CROMO *(izbucnind)*: Dar cine a zis că nu? A fost întotdeauna o exaltată! Înainte ca el s-o ia de nevastă, a vrut să se călugărească, închipuiţi-vă!

SPIZZI: Ah, pe asta ştii s-o spui? Dar pretinzi că după ce a devenit contesă...

CROMO: V-am explicat odată de ce am spus-o!

ILSE: Pentru mine era o datorie sfîntă! *(Iarăşi lui Cotrone:)* Un tînăr, un prieten de-al lui, a venit să-mi citească o piesă pe care o scria — pentru mine, a zis — dar fără speranţă, pentru că eu nu mai eram actriţă. Piesa mi s-a părut atît de frumoasă încît *(se întoarce spre Cromo)* da, aşa-i, m-am aprins imediat. *(Din nou lui Cotrone:)* Dar am înţeles foarte bine — o femeie îşi dă repede seama de lucrurile acestea; adică de impresia pe care o lasă unui bărbat — el voia, prin farmecul piesei sale, să mă atragă din nou la viaţa mea de scenă; dar nu pentru piesă; pentru el, pentru ca să fiu a lui... Am simţit că dacă-l voi dezamăgi pe loc, nu-şi va mai duce opera la capăt. Şi pentru frumuseţea acelei piese, nu numai că nu l-am dezamăgit, dar i-am întreţinut pînă la capăt iluziile. Iar cînd piesa a fost gata, m-am

retras — dar toată în flăcări — mistuită de vîlvătaia aceea. De vreme ce am ajuns în halul ăsta, cum de nu puteți înțelege? Are dreptate el *(îl arată pe Cromo:)* nu trebuia să mă eliberez. Viața refuzată lui, am fost nevoită s-o dau operei sale. Și el însuși a înțeles lucrul ăsta *(arată spre soțul ei)* și a consimțit să joc din nou pentru a-mi îndeplini această menire sacră. Numai pentru opera aceasta !

CROMO: Sfințenie și martiriu ! Pentru că el *(îl arată pe Conte:)* n-a fost niciodată gelos, nici după aceea.

CONTELE: N-aveam nici un motiv !

CROMO: Dar nu simți că pentru ea, celălalt nu e mort? Continuă să trăiască ! Uite-o acolo, zdrențuită ca o cerșetoare, trăgînd să moară, făcîndu-ne să murim cu toții, pentru ca el — da, el — să trăiască încă !

DIAMANTE: Uite cine e gelos, în schimb !

CROMO: Bravo, așa e, ai ghicit !

DIAMANTE: Parcă n-ați fi cu toții îndrăgostiți de ea !

CROMO: Nu, e dispreț și compătimire.

ILSE *(în același timp, lui Spizzi):* Ar vrea să mă umilească, dar mă înalță !

SPIZZI: Îi place să facă pe răutăciosul, dar nu e !

BATTAGLIA *(deodată cu el):* Mă doare sufletul . . . Parcă sînt dezarticulat . . .

LUMACHI *(deodată cu ei, încrucișîndu-și brațele):* Stau și mă întreb dacă e posibilă o asemenea situație !

ILSE *(lui Cromo):* Firește că trag să mor ! Am acceptat faptul acesta, ca pe o moștenire ! Deși la început nu mi s-a părut că opera lui mă va face să sufăr toată durerea asta, pe care e o avea în el, și pe care eu am găsit-o în piesa lui . . .

CROTONE: Și piesa aceasta în fața lumii — întrucît aparține unui poet — a fost ruina dumneavoastră? Ah, cît de bine înțeleg ! Cît de bine înțeleg lucrul acesta !

BATTAGLIA: Încă de la primul spectacol...

COTRONE: Nimeni n-a vrut să știe de ea !

SACERDOTE: Toată lumea a fost împotrivă !

CROMO: Se cutremurau pereții de fluierături !

COTRONE: Chiar așa?

ILSE: Vă bucurați?

COTRONE: Nu, Contesă, vorbesc așa pentru că înțeleg foarte bine ! Opera unui poet . . .

DIAMANTE: Nimic n-a salvat-o ! Nici măcar surpriza acelor decoruri nemaivăzute ! Lemn !

BATTAGLIA *(cu obișnuitul său aer jalnic):* Dar luminile? Ce lumini !

CROMO: Toate minunățiile unei montări spectaculoase ! Eram patruzeci și doi, cu figuranți cu tot . . .

COTRONE: Și-ați rămas atît de puțini?

CROMO *(arătîndu-și hainele):* . . . asta e . . . ! Opera unui poet . . .

CONTELE *(cu o revoltă amară):* Și tu? !

CROMO *(arătîndu-l pe Conte):* Și întreaga lui avere făcută praf !

CONTELE: Nu-mi pare rău ! O doream !

ILSE: Asta e frumos ! Te recunosc !

CONTELE: Nu, eu nu sînt un exaltat; eu am crezut cu adevărat că în piesa aceea . . .

COTRONE: Da, dar știți, eu n-am spus « opera unui poet » spre a vă disprețui, doamnă; dimpotrivă ! Pentru a disprețui lumea care i-a întors spatele !

CONTELE: A înjosi opera înseamnă pentru mine a o înjosi pe ea *(își arată soția:)* a înjosi prețul care-l are pentru mine tot ceea ce a făcut ea ! L-am plătit cu toată averea, dar nu-mi pasă, nu-mi pare rău ! Numai ca ea să fie sus, iar starea în care am ajuns să fie înnobilată măcar de frumusețea și de măreția operei; altfel . . . altfel, tot disprețul lumii . . . dumneavoastră înțelegeți . . . și batjocura lumii . . . *(Rămîne parcă înecat de emoție.)*

COTRONE: Dar eu urăsc lumea aceasta, domnule Conte ! Pentru asta trăiesc aici. Și ca dovadă, vedeți? *(Arătînd fesul pe care de la sosirea oaspeților îl ține în mînă, și-l pune pe cap:)* Eram creștin, m-am făcut turc !

SGRICIA: Să nu ne-atingem, oh! Să nu ne-atingem de religie!

COTRONE: Draga mea, dar n-am nimic de-a face cu Mahomed! Sînt turc — din cauză că a dat faliment poezia creștinătății. Doamne, oare dușmănia lumii a fost chiar atît de mare?

CONTELE: Nu, am găsit și prieteni, puțini...

SPIZZI: ...pasionați...

DIAMANTE *(întunecată)*: ...dar puțini!

CROMO: ...iar impresarii ne-au desfăcut contractele și ne-au interzis să jucăm în teatrele din orașele mari sub pretext că trupa noastră nu are decoruri și costume.

CONTELE: Nu-i adevărat! Mai avem cu noi chiar și acum, ce ne trebuie pentru spectacol!

BATTAGLIA: Costumele sînt acolo, în saci.

LUMACHI: ...sub fîn...

SPIZZI: ...de altfel, nici nu e nevoie de ele!

CROMO: Și decorurile?

CONTELE: Pînă la urmă, am rezolvat întotdeauna problema asta!

BATTAGLIA: Jucăm mai multe roluri; eu fac și pe bărbatul și pe femeia...

CROMO: Și nu numai pe scenă!

BATTAGLIA *(cu un gest femeiesc al mîinii)*: Răutăciosule!

SACERDOTE: În sfîrșit, facem de toate!

DIAMANTE: Și nimic nu ne scapă! Ce nu putem juca, citim.

SPIZZI: Lucrarea e atît de frumoasă, încît nimeni nu se mai gîndește la actorii și la recuzita care lipsesc!

CONTELE *(lui Cotrone)*: Dar nu lipsește nimic, credeți-mă, nu lipsește nimic! Nu-i decît năravul ăsta blestemat de a ne tăvăli pe noi înșine în noroi!

COTRONE: Aveți un suflet mare, domnule Conte; dar credeți-mă, față de mine nu e nevoie să lăudați frumusețea operei și calitatea spectacolului. Ați fost îndrumați aici de un prieten al meu de departe, care probabil n-a apucat sau n-a găsit mijlocul de a vă comunica sfatul de a nu vă aventura pînă aici.

CONTELE: Ah, da? De ce?

SPIZZI: Aici nu găsim nimic de făcut?

CROMO: Nu v-am spus eu?

LUMACHI: Deh, cred și eu! În creerii munților!

COTRONE: Aveți răbdare; nu vă pierdeți cu firea; ceva tot o să aranjăm!

DIAMANTE: Dar unde, scuzați-mă? Dacă aici nu e nimic!

COTRONE: În sat, nu, desigur; iar dacă ați lăsat pe-acolo unele lucruri, e mai bine să le luați.

CONTELE: Dar nu există un teatru în sat?

COTRONE: Există, însă pentru șoareci, domnule Conte, e închis. Și chiar dacă ar fi deschis, nu se duce nimeni la teatru.

QUAQUEO: ...au de gînd să-l dărîme...

COTRONE: ...Da, ca să construiască un mic stadion...

QUAQUEO: ...Pentru curse și pentru lupte...

MARA-MARA: Nu, nu, am auzit că vor să facă un cinematograf!

COTRONE: Luați-vă gîndul de la teatrul acela!

CONTELE: Dar atunci, unde? Aici nu sînt alte așezări omenești...

DIAMANTE: Strașnic am mai nimerit!

SPIZZI: Avem o recomandație pentru dumneavoastră...

COTRONE: ...iar eu mă aflu aici, la dispoziția dumneavoastră, împreună cu prietenii mei. Nu vă pierdeți cumpătul: o să vedem, o să studiem; o să găsim. Pînă una alta, dacă vreți să intrați în vilă... Sînteți obosiți. O să ne îngrijim să vă adăpostim cum putem, în seara asta. Vila e încăpătoare.

BATTAGLIA: ...cît despre cină...

COTRONE: Dar ar fi bine să deprindeți cîteva din obiceiurile noastre.

BATTAGLIA: Cum adică?

DOCCIA: Să renunți la toate și să n-ai nevoie de nimic.

QUAQUEO: Nu-i speria!

BATTAGLIA: Dar cînd ai nevoie de toate?

COTRONE: Intrați! Intrați!

BATTAGLIA: ...cum o scoți la capăt fără nimic?

COTRONE: Doamnă Contesă... *(Ilse, părăsită pe bancă, face semn negativ cu capul.)* Dumneavoastră, nu?

QUAQUEO *(lui Doccia)*: Ai văzut? Nu vrea să intre.

CONTELE: Ba da, mai tîrziu. *(Lui Cotrone:)* Aveţi grijă de ceilalţi, deocamdată.

DIAMANTE: Crezi că trebuie să acceptăm?

CROMO: Deh, să avem cel puţin adăpost! Vrei să rămîi afară toată noaptea?

BATTAGLIA: Dar, ceva tot ar trebui să îmbucăm!

COTRONE: Desigur, desigur! O să găsim. Ia vezi tu, Mara-Mara.

MARA-MARA: Da, da, veniţi, veniţi!

LUMACHI: Oricum, în sat nu ne mai putem întoarce. Am şareta, dar mersi, o trag tot eu!

SACERDOTE *(lui Battaglia, îndreptîndu-se spre intrarea în vilă)*: Cine mănîncă puţin, doarme bine.

BATTAGLIA: La început, dar pe urmă te ia cu sfîrşeală, dragul meu, simţi că ţi se sfîşie şi somnul şi stomacul!

COTRONE *(lui Lumachi)*: Şareta poate să rămînă afară. *(Lui Doccia:)* Tu, Doccia, vezi de repartizare.

SPIZZI: Ai grijă de Contesă!

CROMO: Să sperăm că e loc pentru toţi!

MILORDINO: Pentru toţi, pentru toţi! Camere sînt destule, avem chiar prea multe!

SGRICIA *(lui Cotrone)*: Da, dar a mea, a mea, bagă de seamă, n-o cedez nimănui!

COTRONE: Bineînţeles că nu, ştim cu toţii! Ai acolo orga: e doar biserica!

QUAQUEO *(îmboldindu-i, amuzat)*: Hai, să mergem! Să mergem! O să ne distrăm de minune! Eu ştiu să fac pe copilul! Să dansez ca o pisică pe claviatură!

(Intră cu toţii în vilă, în afară de ILSE, CONTELE şi COTRONE)

PAUZĂ DE O CLIPĂ

II

(Ultimele licăriri ale amurgului se sting şi, pe scenă, lumina scade. Clarul de lună creşte treptat. COTRONE aşteaptă ca toţi ceilalţi să intre în vilă; apoi, după o scurtă tăcere, reluînd pe un ton mai liniştit:)

COTRONE: Pentru Contesă mai e încă, neatinsă, camera foştilor stăpîni ai vilei: singura care mai are cheie, iar cheia e la mine.

ILSE *(încă şezînd, în tăcere, căzută pe gînduri; apoi, cu o voce care vine parcă de departe)*:

Cinci motani la o pisică:
toţi cinci, gata-n jurul ei,
să se mistuie văzînd-o
cum oftează-ndrăgostită;
dar abia se mişcă unul,
şi toţi ceilalţi sar pe el,
se-ncaieră şi se muşcă,
apoi fug, se urmăresc...

COTRONE *(încet, Contelui)*: Îşi repetă rolul?

CONTELE *(încet, lui Cotrone)*: Nu, nu e rolul ei. *(Apoi atacînd replica, cu altă voce, dispreţuitoare:)* « Chiar aşa... chiar aşa... »

ILSE: *Fac oare pisicile*
năzbîtii de soiul acesta
pe creştete de copii? Priviţi!
Priviţi atent!

CONTELE: « Ce anume să privesc? »

ILSE: *Uite-aici, codiţa asta*
cîrlionţi ce se-mpletesc
(Şi imediat cu altă voce, de mamă care ocroteşte capul unui copil la pieptul ei:)
Nu, odorul meu de aur!
(Apoi, reluînd cu vocea de dinainte:)
Îl vedeţi?
vai, să nu-l atingă
pieptene;

să nu-l taie
foarfece;
mi s-ar stinge
copilaşul . . .

COTRONE: Contesa are o voce vrăjită . . . Cred că dacă ar intra puţin în vilă, s-ar simţi mai uşurată.

CONTELE': Haide, Ilse, hai, draga mea, să te odihneşti un pic.

COTRONE: Poate că lucrurile de trebuinţă ne lipsesc, dar tot ce nu e de folos există din belşug . . . Uitaţi-vă. Chiar pe dinafară. Zidul acestei faţade, de exemplu. E destul să scot un ţipăt . . . *(îşi duce mîinile pîlnie la gură şi strigă:)* Olà ! *(imediat, la acest strigăt, faţada vilei e iluminată de o fantastică lumină de zori.)* Şi zidurile dau lumină.

ILSE *(încîntată, ca un copil)*: Ce frumos !

CONTELE: Cum aţi făcut?

COTRONE: Mi se spune vrăjitorul Cotrone. Asemenea vrăji îmi asigură o existenţă modestă. Le creez eu însumi. Şi-acum, priviţi ! *(Îşi pune din nou mîinile la gură şi strigă:)* Negru ! *(Lumina de pe faţadă se stinge, reapare licărirea slabă dinainte.)* S-ar părea că noaptea produce negreala aceasta de dragul licuricilor, care zburînd încoace şi-ncolo, îşi aprind pentru o clipă licărul lor verde şi leneş. Ei bine, priviţi: . . . là . . . là . . . là . . . *(Îndată ce rosteşte indicînd cu degetul trei puncte diferite, apar acolo pentru o clipă, trei arătări verzui, ca nişte fantome evanescente.)*

ILSE: Oh, Doamne, cum faceţi?

CONTELE: Ce sînt astea?

COTRONE: Licurici ! Licuricii mei. De vrăjitor. Ne aflăm aici la graniţele vieţii, Contesă. O poruncă, şi graniţele se deschid; intră nevăzutul; se ridică aburul fantomelor. E un lucru firesc. Este exact ceea ce se întîmplă în vis. Dar eu îl fac să se întîmple şi în stare de trezie. Asta-i tot. Visele, muzica, rugăciunea, iubirea . . . tot infinitul care se află în oameni, dumneavoastră îl veţi găsi înăuntrul şi în jurul acestei vile. *(Sgricia apare din nou, iritată, în prag.)*

SGRICIA: Cotrone, vezi că îngerul Osutăunu n-o să ne viziteze, ţi-o spun de pe acum !

COTRONE: Ba da, Sgricia, nu-ţi fie frică ! Apropie-te . . .

SGRICIA *(apropiindu-se)*: Dacă ai şti ce vorbe aud dincolo, de la toţi diavolii ăştia !

COTRONE: Doar ştii că nu trebuie să te temi de vorbe? *(Prezentînd-o:)* Iat-o pe aceea care se roagă pentru noi toţi, Sgricia, căreia i s-a arătat Îngerul Osutăunu. A venit să trăiască aici între noi. deoarece Biserica nu a recunoscut minunea pe care i-a făcut-o îngerul numit Osutăunu.

ILSE: Osutăunu?

COTRONE: Da, pentru că are în paza lui o sută de suflete din Purgatoriu, pe care le călăuzeşte în fiecare noapte spre fapte sfinte.

ILSE: Da? Şi ce fel de minune?

COTRONE *(Sgriciei)*: Hai, Sgricia, povesteşte, povesteşte doamnei Contese !

SGRICIA *(încruntată)*: Tot n-ai să mă crezi.

ILSE: Ba da, am să te cred.

COTRONE: Nimeni nu e mai dispus să te creadă decît Contesa. S-a întîmplat în timpul unui drum spre satul vecin, unde locuia o soră a ei . . . *(Înfiripîndu-se parcă din văzduh, se aude o VOCE OBRAZNICĂ, ca un ecou limpede, care spune:)*

VOCEA: Deochiat sat, aşa cum mai sînt destule pe insula aceasta sălbatică.
(CONTESA şi CONTELE, uimiţi, nu ştiu unde să se uite.)

COTRONE *(imediat, pentru a-i linişti)*: Nu-i nimic, sînt nişte voci. Nu vă speriaţi ! Am să vă explic imediat . . .

VOCE *(de lîngă chiparos)*: Oamenii mor ca muştele.

CONTESA *(îngrozită)*: Oh, Doamne ! Cine vorbeşte?

CONTELE: De unde vin vocile astea?

COTRONE: Nu vă speriaţi ! Nu vă speriaţi, Contesă ! Se înfiripă în aer. Am să vă explic !

SGRICIA: Sînt vocile celor ucişi ! Auziţi? Auziţi? *(Pe ascuns, COTRONE face CONTESEI un semn, ca pentru a spune:*

« să n-o credeţi, asta e o poveste pentru ea ! » Dar SGRICIA observă şi se supără) Ba da. Copilul !

COTRONE *(atent, prefăcîndu-se)*: Sigur că da, copilul, aşa e . . . *(apoi Ilsei:)* E vorba de un căruţaş, Contesă, care, într-o noapte, luînd în căruţa sa un copil, pe drumul mare, nu prea departe de aici, şi auzind cum îi sună în buzunar cîţiva bănuţi, l-a omorît în timp ce dormea, ca să-şi cumpere tutun după ce va sosi în sat; apoi a aruncat micul cadavru îndărătul unui gard şi diii! căluţule, aşa, la pas, şi cîntînd, şi-a urmat drumul sub stelele cerului.

SGRICIA *(teribilă)*: Sub ochii lui Dumnezeu care se uitau la el ! Şi-atîta s-au tot uitat la el, încît ştiţi ce-a ajuns să facă ucigaşul? A sosit în zori, şi în loc să se ducă la stăpînul lui, s-a oprit la postul de jandarmi şi s-a denunţat singur, ca şi cum nu el, ci altcineva ar fi vorbit prin gura lui. Vedeţi ce mare e puterea lui Dumnezeu?

COTRONE: Şi cu credinţa aceasta, ei nu i-a fost frică s-o pornească noaptea la drum . . .

SGRICIA: Da de unde, noaptea ! Nu noaptea, în zori trebuia să plec. Vecinul meu, căruia îi cerusem să-mi dea măgăruşul . . .

COTRONE: Era un ţăran care o voise de nevastă.

SGRICIA: Ce-are a face ! Tot gîndindu-se că trebuie să-mi pregătească măgăruşul de plecare, s-a trezit pe la miezul nopţii: era lună plină; el a crezut că se revarsă zorile. Eu mi-am dat seama, uitîndu-mă la cer, că nu era lumină de zi, ci de lună. Ca o bătrînă ce sînt, mi-am făcut semnul crucii; m-am suit în şa şi dă-i bici ! Dar cînd am ajuns la drumul mare . . . noaptea . . . peste cîmp . . . cu umbrele înspăimîntătoare . . . în liniştea aceea care înăbuşea în colb pînă şi tropotul măgăruşului . . . şi cu luna aceea . . . şi pe drumul subţire şi alb . . . mi-am tras broboada pe ochi şi aşa ferită, poate din pricina slăbiciunii mele, poate din pricina drumului care nu se mai sfîrşea, poate şi una şi alta, fapt e că m-am pomenit deodată trează, între două şiruri lungi de soldaţi . . .

COTRONE *(ca pentru a pregăti atenţia, în vederea momentului miraculos)*: Aşa, aşa . . .

SGRICIA *(continuînd)*: Soldaţii treceau pe amîndouă laturile drumului, iar în fruntea lor, înaintea mea, pe un cal minunat, Căpitanul lor. La vederea lui am simţit că-mi vine inima la loc, şi i-am mulţumit lui Dumnezeu că tocmai în noaptea aceea poruncise soldaţilor să se ducă şi ei la Favara. Dar de ce erau aşa de tăcuţi? Nişte flăcăi de douăzeci de ani . . . o bătrînică între ei, călare pe măgăruş . . . n-au rîs de mine; nici măcar nu i-am auzit păşind; nici un fir din praful drumului n-au ridicat . . . De ce? Cum aşa? Am aflat abia în zori, după ce am ajuns în apropierea satului. Căpitanul s-a oprit, pe calul lui mare şi alb; a aşteptat să-l ajung din urmă cu măgăruşul meu: « Sgricia, sînt Îngerul Osutăunu » mi-a zis « şi ăştia care te-au însoţit pînă aici sînt nişte suflete din Purgatoriu. Îndată ce vei ajunge în sat, încheie-ţi socotelile cu Dumnezeu, că încă înainte de amiază ai să mori ». Şi a pierit cu sfîntul său alai.

COTRONE *(imediat)*: Dar abia acum vine partea mai frumoasă ! Cînd sora ei a văzut-o sosind, albă ca varul şi buimăcită . . .

SGRICIA: « Ce ai? » a strigat la mine. Iar eu:
« Cheamă preotul ! »
« Ţi-e rău? »
« Încă înainte de amiază, am să mor ».
(Deschide braţele) . . .
Şi, într-adevăr . . . *(Se apleacă şi se uită în ochii Contesei, întrebînd-o:)* Tu crezi că eşti încă vie? *(Îi face semn cu arătătorul, în faţă, că nu.)*

VOCE *(din spatele chiparosului)*: Să nu crezi ! *(Bătrîna, cu un zîmbet de aprobare, face un semn, care vrea să însemne: « Auzi, ţi-o spune chiar el ! » Şi zîmbitoare şi mulţumită, intră din nou în vilă).*

ILSE *(se întoarce întîi spre chiparos, apoi se uită la Cotrone)*: Se crede moartă?

COTRONE: Într-o altă lume, Contesă, împreună cu noi toți . . .
ILSE *(tulburată)*: Care lume? Și vocile astea?
COTRONE: Înregistrați-le ! Nu încercați să vi le explicați ! Aș putea să . . .
CONTELE: Sînt ticluite?
COTRONE *(Contelui)*: Vă ajută să intrați într-un alt adevăr, cu totul altul decît al dumneavoastră, care e atît de șubred și schimbător . . . *(Contesei:)* Stați, stați așa îndepărtată și încercați să priviți cum a privit această bătrînică atunci cînd a **văzut** Îngerul. Nu e nevoie să judecați. Noi din asta trăim aici, dar avînd tot timpul numai pentru noi: bogăție nemăsurată, forfotă de himere. Lucrurile din jurul nostru vorbesc și au un sens numai în arbitrariul în care, din deznădejde, sîntem ispitiți să le schimbăm. O deznădejde pe măsura noastră, să ne înțelegem ! Sîntem mai de grabă leneși și indolenți; stînd așa, plăsmuim enormități, cum să le zic? mitologice; foarte firești, de altfel, dat fiind modul existenței noastre. Nimeni nu poate trăi din nimic; și-așa, e o continuă beție cerească. Respirăm un aer de basm. Îngerii pot să coboare oricînd printre noi; și toate lucrurile care se nasc în noi, ne sînt nouă înșine prilej de uimire. Auzim voci și rîsete; vedem cum se nasc plăsmuiri vrăjite din orice cotlon de umbră, create de culorile care ne rămîn descompuse în ochii orbiți de prea bogatul soare al insulei noastre. Nu putem îndura surzenia umbrei. Nu sînt figuri născocite de noi: sînt o dorință a ochilor noștri înșiși. *(Rămîne în ascultare.)* Iată. O aud venind. *(Strigă:)* Magdalena ! *(Apoi, arătînd:)* Acolo, pe podeț. *(Pe podeț apare MARIA MAGDALENA, luminată în roșu de o lampă pe care o ține în mînă. E tînără, cu părul roșcat și carnea aurie. E îmbrăcată în roșu, ca o țărancă: pare o văpaie.)*
ILSE: Oh, Doamne, cine e?
COTRONE: « Doamna în roșu ». Să nu vă fie frică ! E în carne și oase, Contesă. Vino, vino, Magdalena. *(În timp ce Magdalena se apropie, adaugă:)* O biată ființă neroadă, care aude dar nu poate vorbi; e singură, nu mai are pe nimeni, rătăcește peste coclauri; bărbații se bucură de ea, dar ea nu-și dă seama niciodată ce i se întîmplă; își leapădă odraslele în iarbă. Iat-o. Are tot timpul, pe buze și în ochi, surîsul plăcerii pe care o ia și o dă. Aproape în fiecare noapte vine să caute adăpost la noi, în vilă. Du-te, du-te, Magdalena. *(Maria Magdalena, cu același surîs dulce pe buze, dar aproape voalat de suferință în ochi, dă de cîteva ori din cap și intră în vilă.)*
ILSE: Dar vila asta a cui e?
COTRONE: A noastră și a nimănui. A Spiritelor.
CONTELE: Cum, a Spiritelor?
COTRONE: Da. Vilei i-a mers buhul că e bîntuită de Spirite. De aceea a fost părăsită de proprietarii ei care, de groază, au plecat din insulă, e mult de-atunci...
ILSE: Dumneavoastră nu credeți în Spirite . . .
COTRONE: Cum să nu ! Le creăm !
ILSE: Ah, le creiați . . .
COTRONE: Scuzați, Contesă, nu m-aș fi așteptat să-mi vorbiți așa. Nu se poate să nu credeți ca și noi. Dumneavoastră, actorii, dați trup fantomelor ca să trăiască — și ele trăiesc ! Noi facem contrariul: preschimbăm trupurile noastre în fantome: și le facem de asemenea să trăiască. Fantomele . . . nu trebuie căutate prea departe: e destul să le facem să iasă din noi înșine. N-ați spus chiar dumneavoastră că sînteți fantoma celei care ați fost?
ILSE: Eh, mai fantomă nici nu se poate . . .
COTRONE: Vedeți. Aceea care ați fost. E destul s-o scoateți afară. Credeți că ea nu trăiește încă înăuntrul dumneavoastră? Nu trăiește oare fantoma acelui tînăr care s-a omorît pentru dumneavoastră? O purtați înăuntru.
ILSE: În mine . . .
COTRONE: Aș putea s-o fac să apară. Uitați-vă, e acolo înăuntru. *(Arată spre vilă.)*

ILSE *(ridicîndu-se, cu ciudă):* Nu !
COTRONE: Iată-l !
(În pragul vilei, apare SPIZZI, care s-a costumat în tînăr poet, semănînd cu cel ce s-a omorît pentru Contesă, folosind costumele găsite în ciudata garderobă a vilei şi care servesc la crearea apariţiilor: poartă pe umeri o mantie neagră, cum se purta odinioară peste frac; în jurul gîtului, un fular alb, de mătase; pe cap, un joben. În mîinile — care susţin pe dinăuntru într-o elegantă umflătură cele două falduri ale mantiei — are o lanternă electrică; aceasta îi luminează faţa de jos în sus, dîndu-i un aer spectral. Văzîndu-l, Contesa scoate un ţipăt şi cade pe bancă, ascunzîndu-şi faţa.)
SPIZZI *(alergînd la ea):* Oh, nu, Ilse... Doamne... N-a fost decît o glumă...
CONTELE: Ah, tu erai, Spizzi ! E Spizzi, Ilse...
COTRONE: A ieşit din el însuşi, ca să se arate ca o fantomă !
CONTELE *(supărat):* Ce vorbe sînt astea?
COTRONE: Adevărul !
SPIZZI: A fost o glumă !
COTRONE: Eu născocesc întotdeauna adevărurile, scumpe domn, iar oamenilor li se pare întotdeauna că scornesc minciuni. Niciodată adevărul nu trebuie rostit mai răspicat, ca atunci cînd e născocit. Iată dovada ! *(Îl arată pe Spizzi:)* Aţi glumit? Dumneavoastră n-aţi făcut decît să ascultaţi o poruncă ! Măştile nu se aleg la întîmplare. Iată şi alte dovezi... alte dovezi... *(Intră din nou în scenă, ieşind din vilă, mascaţi şi iluminaţi diferit de propria lor lanternă colorată, pe care o ascund în mînă, DIAMANTE, BATTAGLIA, LUMACHI şi CROMO, în ordinea prezentării făcute de COTRONE. Ceilalţi îi vor urmări cu privirea.)* Dumneavoastră *(o ia de mînă pe DIAMANTE)* fireşte, costumată în Contesă... *(CONTELUI:)* Aţi avut, domnule Conte, vreo funcţie la curte?
CONTELE *(nedumerit):* Eu nu, de ce?
COTRONE *(indicînd costumul lui Diamante):* Pentru că e tocmai o rochie de Doamnă de la Curte... *(Adresîndu-se lui Battaglia:)* Iar dumneavoastră v-aţi gîndit la măgarul pe care nu-l aveţi... *(Apoi, ducîndu-se să-i strîngă mîna lui Cromo:)* Iar dumneavoastră v-aţi costumat în Paşă, felicitări: se vede că aveţi inimă largă...
CONTELE: Dar ce-i mascarada asta?
CROMO: Acolo înăuntru *(arată vila)* e un întreg arsenal pentru apariţii !
LUMACHI: Să vedeţi ce mai costume ! Nici o garderobă de teatru n-are mai multe !
COTRONE: Şi fiecare şi-a luat masca ce i se potrivea mai bine !
SPIZZI: Ah, nu, eu am făcut-o...
CONTELE *(iritat):* În glumă? *(Arătînd costumul cu care e îmbrăcat Spizzi:)* Crezi că ăsta-i un mod de-a glumi, să te îmbraci aşa?
ILSE: A ascultat...
CONTELE: De cine?
ILSE *(arătîndu-l pe Cotrone):* De el, care face pe vrăjitorul, n-ai înţeles?
COTRONE: Nu, Contesă...
ILSE: Taci, ştiu asta ! Dumneavoastră născociţi adevărul?
COTRONE: Toată viaţa n-am făcut altceva! Fără să vreau, Contesă. Am născocit toate adevărurile pe care conştiinţa le refuză. Le zmulg din tainiţa simţurilor sau, cînd e cazul, pe cele mai îngrozitoare, din peşterile instinctului. Atîtea am născocit acolo jos, în sat, încît a trebuit să fug, urmărit de scandaluri. Aici, mă străduiesc să le prefac în fantome, să le dau forme evanescente. Umbre trecătoare. Cu aceşti prieteni ai mei, îmi dau silinţa să nuanţez prin diferite licăriri şi lumea înconjurătoare, cernînd în ea, ca pe nişte fulgi de nori coloraţi, sufletul, în această noapte care visează.
CROMO: Un foc de artificii?
COTRONE: Dar fără detunături. O vrajă tăcută. Oamenii proşti se tem şi se ţin departe; şi aşa, noi am rămas aici stăpîni. Stăpîni pe nimic şi pe tot.
CROMO: Şi din ce trăiţi?
COTRONE: Cum am spus. Din nimic şi din tot.
DOCCIA: Nu poţi avea totul, decît atunci cînd nu mai ai nimic.

CROMO *(Contelui):* Ai auzit? E tocmai cazul nostru! Prin urmare, noi avem totul!

COTRONE: Nu, pentru că tot mai doriţi să aveţi ceva. Cînd într-adevăr n-o să mai doriţi nimic, atunci da.

MARA-MARA: Omul poate dormi şi fără pat...

CROMO: ... Cam prost...

MARA-MARA: ... dar doarme!

DOCCIA: Cine-ţi poate lua somnul, o-dată ce Dumnezeu care te vrea sănătos ţi-l trimite, ca pe un har, împreună cu oboseala? Iată că dormi şi fără pat!

COTRONE: Dar mai e nevoie şi de foame, nu-i aşa, Quaquèo? Pentru ca o simplă coajă de pîine să-ţi dea bucuria de-a mînca, aşa cum nu ţi-o poate da niciodată, cînd eşti sătul sau n-ai poftă, nici o mîncare oricît de aleasă. *(Quaqnèo, zîmbind şi încuviinţînd din cap, face cu mîna gestul copiilor cînd vor să arate că gustă ceva.)*

DOCCIA: Şi numai atunci cînd nu ai casă, toată lumea devine a ta. Te duci şi tot te duci, apoi te întinzi pe iarbă sub tăcerea cerului; şi eşti tot, şi eşti nimic... şi eşti nimic, şi eşti tot.

COTRONE: Aşa vorbesc cerşetorii, oamenii supra-rafinaţi, Contesă, fiinţe alese, care au izbutit să realizeze condiţia acelui delicat privilegiu care e cerşetoria. Căci nu există cerşetori mediocri. Mediocrii sînt întotdeauna înţelepţi şi economi. Doccia e bancherul nostru. Timp de treizeci de ani a adunat bănuţul de prisos cu care oamenii solicitaţi îşi plătesc luxul milei, şi a venit aici ca să-l cheltuiască pentru libertatea de-a visa. El plăteşte totul.

DOCCIA: Mde, dar dacă faceţi risipă...

COTRONE: Face pe zgîrcitul, ca să dureze mai mult.

CEILALŢI « NĂPĂSTUIŢI » *(rîzînd):* Aşa e! Aşa e!

COTRONE: Poate că aş fi putut să fiu şi eu un om mare, Contesă. Mi-am dat demisia. Am demisionat de la toate: de la bunăstare, cinste, virtute, lucruri de care dobitoacele, slavă Domnului, habar nu au în prea fericita lor inocenţă. Eliberat de toate poverile astea, sufletul nostru rămîne vast ca văzduhul, plin de soare sau de nori, deschis tuturor fulgerelor, lăsat în voia tuturor vînturilor, îmbelşugată şi tainică materie de făcut minuni care se înalţă şi se risipeşte în depărtări fabuloase. Priviţi pămîntul, ce tristeţe! Mai e cîte unul, acolo jos, care crede că trăieşte ca noi; dar nu-i adevărat. Niciunul din noi nu se află în trupul acesta pe care-l văd ceilalţi, ci în sufletul care grăieşte cine ştie de unde; nimeni nu poate să ştie: aparenţă printre aparenţe, purtînd numele acesta caraghios de Cotrone... iar el, numele de Doccia... el, Quaquèo... Trupul înseamnă moarte: beznă şi piatră. Vai celui care se vede în trupul şi în numele său. Noi facem pe fantomele. Toate fantomele care ne trec prin minte. Unele sînt obligatorii. Iată, de exemplu, aceea a Scoţienei cu umbreluţă *(o arată pe MARA-MARA:)* sau aceea a Piticului cu scufiţa verde *(QUAQUÈO face semn că e atribuţia lui specială.)* Specialitatea vilei. Celelalte toate sînt născociri ale fanteziei noastre. Cu dumnezeiescul privilegiu al copiilor care îşi iau în serios jocurile lor, noi revărsăm uimirea din noi peste lucrurile cu care ne jucăm şi ne lăsăm vrăjiţi de ele. Nu mai e un joc, ci o realitate minunată în care trăim, departe de tot, pînă aproape de graniţele nebuniei. Ei bine, domnilor, am să vă spun cum se spunea odinioară pelerinilor: dezlegaţi-vă încălţările şi puneţi-vă jos desagii. Aţi ajuns la ţintă. De ani de zile aşteptam aici nişte oameni ca voi, pentru a da viaţă altor fantome pe care le am în minte. Dar vom juca şi piesa voastră, « Povestea copilului schimbat », ca pe un miracol suficient sieşi, care nu mai cere nimănui nimic.

ILSE: Aici?

COTRONE: Numai pentru noi.

CROMO: Ne propune să rămînem aici pe totdeauna, auziţi?

COTRONE: Fireşte! Ce să mai căutaţi printre oameni? Vedeţi cu ce v-aţi ales de la ei!

QUAQUÈO şi MILORDINO: Rămîneţi, da! Rămîneţi cu noi! Aici cu noi!

DOCCIA: Oh! Sînt opt la număr!

LUMACHI: În ceea ce mă priveşte, eu rămîn!

BATTAGLIA: Locurile sînt frumoase...

ILSE: Înseamnă că am să plec singură, cu « Povestea » mea, şi am s-o citesc, de vreme ce nu mai pot s-o reprezint.

SPIZZI: Nici vorbă, Ilse—rămînă aici cine vrea — eu te urmez!

DIAMANTE: Şi eu! *(CONTELUI:)* Contează oricînd pe mine!

COTRONE: Înţeleg, Contesa nu poate renunţa la menirea ei.

ILSE: Pînă la ultima suflare.

COTRONE: Nici ea nu vrea ca o operă să trăiască prin ea însăşi — aşa ceva se poate întîmpla numai aici.

ILSE: Trăieşte în mine; dar nu e deajuns! Trebuie să trăiască în mijlocul oamenilor!

COTRONE: Sărmana operă! Aşa cum poetul n-a dobîndit iubirea dumitale, opera lui nu va dobîndi gloria. Dar ajunge. E tîrziu, ar fi bine să mergem să ne odihnim. Deoarece Contesa a refuzat, am o idee; dar am să v-o spun numai mîine.

CONTELE: Ce idee?

COTRONE: Mîine în zori, domnule Conte. Ziua e oarbă; noaptea e a visurilor şi numai îngînarea luminii cu întunericul îi face pe oameni clarvăzători. Zorile, pentru ce va veni; asfinţitul, pentru ce a fost. *(Ridică o mînă pentru a invita în vilă.)* Pe mîine!

CORTINA

III

Arsenalul aparițiilor: o cameră vastă, în mijlocul vilei, cu patru uşi, două într-o parte, două în cealaltă, care au acces spre două coridoare paralele. Peretele din fund, neted şi gol, va deveni la momentul oportun, transparent; prin el se va vedea, ca într-un vis, întîi un cer în revărsat de zori, plin de nori albi; apoi coasta muntelui în pantă dulce, de un verde fraged, cu cîţiva arbori în jurul unui bazin oval; în sfîrşit (dar aceasta mai tîrziu, în timpul următoarei repetiţii generale a « Poveştii copilului schimbat »), un frumos peisaj marin: un port şi un far. Interiorul încăperii e ocupat, în aparenţă, de cele mai ciudate mobile, care nu sînt mobile ci mari jucării stricate şi pline de praf; totul va fi însă pregătit şi aranjat pentru a servi, cît ai bate din palme, ca decor pentru « Povestea copilului schimbat ».Se vor vedea, apoi, instrumente muzicale, un pian, un trombon, o tobă şi cinci popice colosale cu feţe omeneşti la capătul superior. De asemeni, aşezate stîngaci pe scaune, mai multe păpuşi-marionete: trei marinari, două prostituate, un bătrînel pletos în redingotă, o vivandieră încruntată.

La ridicarea cortinei, scena e luminată, nu se ştie cum şi de unde, cu o lumină nefirească. Păpuşile, aşezate pe scaune, iau o înfăţişare omenească impresionantă, deşi îşi păstrează mereu aerul de păpuşi, prin imobilitatea măştilor. Prin prima uşă din stînga intră fugind ILSE, urmată de CONTE, care încearcă s-o reţină.

ILSE: Nu, vreau să ies! *(Oprindu-se deodată, surprinsă şi aproape speriată:)* Unde sîntem?

CONTELE *(oprindu-se şi el):* Hm! S-ar părea că e magazia apariţiilor.

ILSE: Şi lumina asta? De unde vine?

CONTELE *(arătînd păpuşile):* Ia te uită la astea! Sînt păpuşi, nu?

ILSE: Par fiinţe adevărate. —

CONTELE: Aşa e, şi se prefac că nu ne văd. Dar, uite, parcă sînt făcute anume pentru noi, pentru a împlini golurile din Trupa noastră: « Bătrînul de la pian », uite, şi « Stăpîna Cafenelei » şi cei trei « Marinari », pe care nu reuşim niciodată să-l găsim.

ILSE: I-o fi pregătit el.

CONTELE: El? Ce ştie el?

ILSE: I-am dat « Povestea », s-o citească.

CONTELE: Aşa. Atunci totul se explică. Dar nu sînt decît păpuşi, ce să facem cu ele? Nu pot să vorbească. Nu-mi

dau seama unde am nimerit. Dar aş vrea ca măcar tu... *(Se apropie de ea şi dă s-o atingă, sfios şi tandru.)*

ILSE *(izbucnind şi bombănind)*: Of, Doamne, unde-o fi ieşirea?

CONTELE: Vrei într-adevăr să ieşi?

ILSE: Da, da! Să plec!

CONTELE: Unde să pleci?

ILSE: Nu ştiu, afară, în aer liber.

CONTELE: Acum în toiul nopţii? E noapte! toată lumea doarme; vrei să te expui la ora asta?

ILSE: Mi-e groază în patul acela.

CONTELE: Da, e groaznic, într-adevăr, e aşa de înalt.

ILSE: Cu căptuşeala aceea violetă, roasă de molii.

CONTELE: Dar la urma urmei, e totuşi un pat.

ILSE: Du-te, dormi tu în el: eu nu pot.

CONTELE: Şi ce-ai să faci?

ILSE: E o bancă afară, în faţa intrării.

CONTELE: O să ţi se facă frică, singură, afară: acolo sus, eşti cu mine.

ILSE: De tine mi-e frică, dragul meu, numai de tine, de ce nu vrei să înţelegi?

CONTELE *(oprindu-se)*: De mine? De ce?

ILSE: Pentru că te cunosc. Şi te văd. Pentru că te ţii scai de mine, ca un cerşetor.

CONTELE: Nu se cuvine oare să fiu alături de tine?

ILSE: Dar nu aşa! Nu uitîndu-te la mine aşa! Mă simt toată, nu ştiu cum, parc-aş fi lipicioasă; da, da, din pricina vlăguirii şi sfielii tale, care imploră mereu. O porţi în ochi, în mîini.

CONTELE *(mortificat)*: Pentru că te iubesc...

ILSE: Îţi mulţumesc, dragul meu! Tu ai calitatea de-a te gîndi la asta tocmai cînd nu trebuie, sau cînd mă simt sfîrşită, moartă. Tot ce pot să fac, e să fug. Aş vrea să ţip ca o smintită! Bagă de seamă, ai un fel de a roade totul, care e oribil.

CONTELE: De a roade?

ILSE: De a roade. Vrei să recîştigi de la mine tot ceea ce ai pierdut!

CONTELE: Ilse! Cum poţi să te gîndeşti la aşa ceva?

ILSE: Ah, da! Acum mă obligi să-ţi cer iertare.

CONTELE: Eu? Ce tot spui? N-am pierdut nimic, nu cred că am pierdut nimic, cît timp te mai am pe tine. Asta numeşti tu a roade?

ILSE: Groaznic. Insuportabil. Mă cauţi mereu cu ochii. Nu pot să sufăr asta!

CONTELE: Simt că te îndepărtezi: aş vrea să fii din nou...

ILSE: Mereu acelaşi lucru...

CONTELE *(jignit)*: Nu! ceea ce ai fost cîndva pentru mine —

ILSE: Ah, cîndva! Cînd? Spune-mi, în care viaţă? Mai poţi, într-adevăr să vezi în mine pe aceea care am fost?

CONTELE: Nu eşti tu, tot Ilse a mea?

ILSE: Nici vocea nu mi-o mai recunosc. Vorbesc, şi vocea mea, nu ştiu, parcă e a altora, şi toate zgomotele, le simt în aer, ca şi cum, nu ştiu, nu ştiu, s-ar fi închegat într-o surzenie, din pricina căreia toate cuvintele devin pentru mine crude. Scuteşte-mă de ele, te implor!

CONTELE *(după o pauză)*: Aşadar e adevărat.

ILSE: Ce să fie adevărat?

CONTELE: Că am rămas singur. Nu mă mai iubeşti.

ILSE: Cum să nu te mai iubesc, prostule, ce-ţi vine să spui? nu vezi că nu mă mai pot vedea pe mine însămi fără de tine? Dar, dragul meu, nu mai cerşi iubirea: pentru că ştii, Doamne Dumnezeule, că singurul chip în care mi-e cu putinţă să ţi-o dau, este să nu te gîndeşti la ea. Trebuie s-o simţi, dragul meu, fără să te gîndeşti. Hai, fii înţelegător.

CONTELE: Ei, da, ştiu că n-ar trebui să mă gîndesc niciodată la mine.

ILSE: Mai spui că urmăreşti binele altora!

CONTELE: Şi pe-al meu, cîteodată! Dacă mi-aş fi închipuit...

ILSE: Nu pot nici măcar să regret, nimic.

CONTELE: Nu, spun că sentimentul tău...

ILSE: Dar e neschimbat, e mereu acelaşi!

CONTELE: Nu, nu e adevărat. Înainte...

ILSE: Eşti chiar aşa de sigur de ce-a fost înainte? Că sentimentul meu ar fi rezistat în alte condiţii? Aşa, cel puţin, dăinuieşte cum poate. Dar nu vezi unde am ajuns?

E o adevărată minune că, atingîndu-ne, nu ne scapă printre degete chiar și certitudinea trupului nostru.

CONTELE: Tocmai de aceea.

ILSE: Cum de aceea?

CONTELE: Aș vrea doar atît: să te simt aproape.

ILSE: Dar nu sînt aici, lîngă tine?

CONTELE: O fi o senzație de moment. Mă simt într-adevăr buimac. Nu mai știu nici unde sîntem, nici încotro ne îndreptăm.

ILSE: În orice caz nu mai putem face calea întoarsă.

CONTELE: Nu văd nici un drum înainte, nimic.

ILSE: Omul ăsta, din vilă, spune că poate născoci adevărul . . .

CONTELE: Ei da, lui îi e ușor să-l născocească . . .

ILSE: Adevărul din vis, zice, e mai adevărat decît noi înșine.

CONTELE: Halal de așa vise!

ILSE: De fapt, uite, nu există vis mai absurd decît adevărul acesta: că noi ne aflăm aici în noaptea asta și că faptul acesta e adevărat. Dacă te gîndești bine, dacă te lași furat de el, e o nebunie curată.

CONTELE: Mi-e teamă că ne-am lăsat furați mai de mult. Tot umblînd și iarăși umblînd, am ajuns la capăt. Mă gîndesc cum am coborît pentru ultima dată treptele palatului nostru, aclamați. O țineam în brațe pe Riri, sărăcuța. Tu nu te gîndești niciodată la ea, eu mă gîndesc mereu. Cu blana ei albă, ca de mătase!

ILSE: Dacă ne-am gîndi la tot ce-am pierdut!

CONTELE: Cîte lumînări și cîte candelabre pe scara aceea de marmoră! În timp ce coboram, eram atît de veseli și de încrezători, încît ieșind afară în frig, în ploaie și în ceața aceea neagră . . .

ILSE *(după o pauză)*: Și totuși, crede-mă, am pierdut foarte puțin la urma urmei, chiar dacă din punct de vedere material a fost atît de mult. Dacă bogăția ne-a ajutat să ne cumpărăm această sărăcie, n-ar trebui să ne simțim umiliți.

CONTELE: Mie îmi spui asta, Ilse? Doar ți-am spus totdeauna: nu trebuie să te umilești!

ILSE: Bine, bine. Acum, să mergem: tu ești bun; să ne întoarcem sus. Poate că acum am să mă pot odihni. *(Ies pe aceeași ușă. Îndată după ieșirea lor, păpușile se apleacă, pleznindu-și mîinile de genunchi și izbucnesc într-un hohot de rîs.)*

PĂPUȘILE: — Cum le mai complică, Doamne, cum le mai complică pe toate!
— Și pînă la urmă sfîrșesc prin a face —
— ceea ce ar fi făcut în mod firesc —
— fără atîtea complicații!

De unul singur, bombănind de trei ori, trombonul face un comentariu ironic; toba, fără bețe, agitîndu-se ca o sită, vibrează, în semn de aprobare; în timpul acesta, sar în picioare, cu capetele lor holbate, cele cinci popice. Atunci, păpușile se aruncă pe spate hohotind în « e », dacă cel dintîi hohot a fost în « o ». Se opresc dintr-odată, reluîndu-și atitudinile dinainte, cînd ușa din fund, din dreapta, se deschide și SGRICIA intră veselă, anunțînd:)

SGRICIA: Îngerul Osutăunu! Îngerul Osutăunu ! Vine să mă ia cu tot alaiul lui ! Uite-l ! Uite-l ! Toată lumea în genunchi ! În genunchi !

(La porunca ei, păpușile îngenunchiază singure, în timp ce peretele mare din fund se luminează și devine transparent. Se văd defilînd, înaripate, pe două șiruri, sufletele din Purgatoriu ca niște îngeri; în mijlocul lor, călare pe un cal alb și mare, Îngerul Osutăunu. Un cor încet de voci albe acompaniază defilarea:

Cu arme de pace,
cînd totul tace,
cu milă și credință,
Domnul ajută cu drag
pe cel în suferință,
pe cel pribeag.

Cînd defilarea e pe sfîrșite, SGRICIA se ridică pentru a o urma, ieșind prin a doua ușă din stînga care rămîne deschisă. În spatele ultimei perechi de suflete, pe măsură ce aceasta se îndepărtează, peretele din fund devine opac. Muzica se mai aude puțin, din ce în ce mai slabă, păpușile se ridică una cîte una și se aruncă inerte pe scaune. Puțin după aceea, prin ușa deschisă intră, cu spatele, CROMO, schimbîndu-se la față, așa cum se întîmplă în vis: la început, are chipul său: apoi, poartă masca « MUȘTERIULUI » și nasul « PRIMULUI MINISTRU » din « Povestea copilului schimbat ». Deși înaintează cu spatele, de frică, are aerul de-a căuta ceva, poate izvorul unui sunet pe care nu reușește să-l localizeze: l-a auzit, e sigur de asta; i s-a părut că vine dintr-o fîntînă ce se afla în fundul coridorului. Între timp, prin prima ușă din dreapta intră DIAMANTE sub chipul vrăjitoarei « VANNA SCOMA », cu masca ridicată pe frunte; îl vede pe CROMO, și-l strigă.)

DIAMANTE: Cromo ! *(Îndată ce Cromo se întoarce spre ea:)* la te uită ce mutră ai !

CROMO: Eu? Ce mutră? Mai bine te-ai uita la tine: ești îmbrăcată ca «Vanna Scoma», dar ai uitat să-ți lași masca pe obraz.

DIAMANTE: Mă faci să rîd: eu, ca «Vanna Scoma»? Zi mai bine că tu ești îmbrăcat ca « Mușteriul », deși ai nasul « Primului Ministru ». Eu port încă rochiile Doamnei de la Curte și tocmai mă dezbrăcam; dar tare mă tem c-am înghițit un ac !

CROMO: L-ai înghițit? E grav !

DIAMANTE *(arătîndu-și gîtlejul)*: Îl simt aici !

CROMO: Scuză-mă, crezi că ești într-adevăr îmbrăcată ca o Doamnă de la Curte?

DIAMANTE: Tocmai mă dezbrăcam, ți-am spus; și dezbrăcîndu-mă . . .

CROMO: Ce dezbrăcat, uite-te la tine, ești îmbrăcată ca « Vanna Scoma » ! *(Și fiindcă DIAMANTE se apleacă să-și examineze haina, CROMO, cu un bobîrnac îi coboară masca pe față)* Uite și masca !

DIAMANTE *(ducîndu-și mîna la gît)*: Doamne sfinte, nu mai pot să vorbesc !

CROMO: Din cauza acului? Ești sigură că l-ai înghițit?

DIAMANTE: Îl simt aici ! Aici !

CROMO: Îl țineai între dinți în timp ce te dezbrăcai?

DIAMANTE: Da' de unde ! Cred că l-am înghițit acuma. Și tare mă tem c-au fost două.

CROMO: Ace?

DIAMANTE: Ace ! Ace ! Cu toate că primul, nu mai știu . . . poate c-am visat ! Sau poate s-a întîmplat înainte de-a visa? Fapt e că-l simt aici.

CROMO: Am înțeles: ai visat și uite de ce: ți se părea că cineva te împunge

în gît. Pun pariu că ai amigdalele inflamate şi cu cîte un punctişor alb.

DIAMANTE: Tot ce se poate. Vremea asta umedă, oboseala.

CROMO: Poate că ai şi febră.

DIAMANTE: Poate.

CROMO *(pe acelaşi ton, scurt, milos)*: Crapă!

DIAMANTE *(întorcîndu-se)*: Ba tu să crăpi!

CROMO: N-avem altceva de făcut decît să crăpăm, draga mea, cu viaţa pe care o ducem!

DIAMANTE: Am avut, da, un ac ruginit în rochie; dar ţin minte că l-am zmuls şi l-am aruncat; nu l-am luat între dinţi. Şi-apoi, odată ce nu mai sînt îmbrăcată ca o Doamnă de la Curte... *(Soseşte precipitat şi îngrozit, prin prima uşă la stînga, Battaglia).*

BATTAGLIA: Doamne Dumnezeule, am văzut-o! Am văzut-o! Am văzut-o!

DIAMANTE: Ce-ai văzut?

BATTAGLIA: În peretele de colo: te-apucă spaima!

CROMO: Ah, dacă tu zici « am văzut-o », atunci aşa trebuie să fie, fiindcă eu, unul « am auzit-o »!

DIAMANTE: Ce? Nu mă speriaţi! Am febră!

CROMO: Acolo, în fundul coridorului, unde e fîntîna, acolo: muzica! muzica!

DIAMANTE: Ce muzică?

CROMO *(luîndu-l de mînă)*: Haideţi cu mine.

DIAMANTE şi BATTAGLIA *(deodată, trăgîndu-se înapoi)*: Nu, eşti nebun! Ce fel de muzică?

CROMO: O muzică foarte frumoasă! Haideţi cu mine! O muzică... de ce vă temeţi? *(Se îndreaptă spre fundul scenei, în vîrful degetelor.)* Trebuie să găsim locul exact. Aici trebuie să fie. Am auzit-o, cu urechile mele, ce mai! Venea parcă de pe lumea cealaltă. Parcă din fundul fîntînii de colo, vedeţi? *(Arată dincolo de a doua uşă la stînga.)*

DIAMANTE: Dar ce fel de muzică?

CROMO: O melodie din paradis. Uite, să vă spun. La început a fost aşa: mă îndepărtam şi parcă nu mai auzeam nimic; mă apropiasem prea tare şi n-o mai auzeam de loc; apoi, dintr-odată, cînd nimeream locul... Uite, aici, staţi pe loc! Auziţi? Auziţi? *(De fapt, se aude parcă în surdină, un concert de muzică dulce şi blîndă. Toţi trei ascultă extaziaţi şi descumpăniţi.)*

DIAMANTE: Într-adevăr!

BATTAGLIA: N-o fi Sgricia care cîntă la orgă?

CROMO: Da' de unde! Nu. Asta nu e lucru pămîntesc. Şi uite, dacă facem un singur pas alături, poftim, nu se mai aude. *(Într-adevăr, de îndată ce se dau în lături, muzica încetează.)*

DIAMANTE: Nu, mai vreau! Să mai ascultăm puţin! *(Revin la locul potrivit şi aud din nou muzica.)*

CROMO: Auziţi: iar a început. *(Rămîn în ascultare; apoi, toţi înaintează şi muzica se opreşte.)*

BATTAGLIA: Simt că leşin de spaimă.

CROMO: În vila asta, zău că ai ce vedea şi ce auzi.

BATTAGLIA: Dacă vă spun că eu am văzut! Peretele ăsta! S-a deschis!

DIAMANTE: S-a deschis?

BATTAGLIA: Da, şi se vedea cerul!

DIAMANTE: O fi fost vreo fereastră?

BATTAGLIA: Nu: fereastra e în partea astălaltă şi e închisă. În faţa mea, nu se afla nici o fereastră. Şi s-a deschis: o! era o lună plină cum n-am mai văzut niciodată; o laviţă de piatră, lungă, pe jos smocuri de iarbă desluşite de le puteai număra fir cu fir. Am văzut-o pe neroada aia în roşu, care surîde şi nu vorbeşte: s-a aşezat pe laviţă, apoi strîmbîndu-se a venit un pitic.

CROMO: Quaquèo?

BATTAGLIA: Nu Quaquèo; unul adevărat, cu glugă de culoarea turturelei, lungă pînă la călcîie şi legănîndu-se ca un clopot: deasupra, un căpşor cu faţa spoită, parcă dată cu zeamă de struguri; a întins femeii un coşuleţ strălucitor; apoi a sărit peste laviţă, s-a făcut că pleacă, dar s-a ascuns în dosul ei şi din cînd în cînd îşi scotea capul să iscodească, răutăcios, şi să vadă dacă femeia cedează ispitei; dar ea — nemişcată — cu capul plecat, cu

privirea încordată şi cu gura zîmbitoare, ţinea coşuleţul în mîini. Îi vedeam dinţii printre buzele întredeschise care surîdeau.

CROMO: Nu cumva ai visat?

BATTAGLIA: Aş! Am văzut-o, am văzut-o, cum te văd şi cum mă vezi!

DIAMANTE: Doamne Dumnezeule: asta înseamnă că eu am înghiţit într-adevăr, acul.

CROMO *(îi vine o idee)*: Aşteptaţi-mă aici: am o idee: mă duc pînă în odaia mea şi mă-ntorc imediat! *(Iese.)*

DIAMANTE *(buimăcită, lui Battaglia)*: De ce se duce în odaia lui?

BATTAGLIA: Nu ştiu... Tremur tot... nu te mişca... Vai, nu ţi s-a părut că păpuşile alea s-au mişcat din locul lor?

DIAMANTE: Le-ai văzut tu că s-au mişcat?

BATTAGLIA: Numai una — mi s-a părut că s-a mişcat...

DIAMANTE: Da' de unde: nu vezi că stau ţepene la locul lor! *(Revine Cromo, vesel, ca un copil în vacanţă).*

CROMO: Am găsit! Ştiam eu că aşa trebuie să fie! Bănuiam eu! Aici nu ne aflăm noi, înţelegeţi, nu ne aflăm noi!

BATTAGLIA: Cum adică nu ne aflăm noi?

CROMO: Fiţi veseli! Nu vă speriaţi! Psst! Duceţi-vă, duceţi-vă, să vedeţi şi voi în odăile voastre şi vă veţi convinge!

DIAMANTE: De ce să ne convingem? Că nu sîntem noi?

BATTAGLIA: Ce-ai văzut în odaia ta?

DIAMANTE: Atunci cine sîntem?

CROMO: Duceţi-vă să vedeţi! Şi veseliţi-vă! Duceţi-vă! *(După ce Battaglia şi Diamante ies pe uşă, păpuşile se ridică întinzîndu-se şi exclamînd:)*

PĂPUŞILE: — Of, în sfîrşit!
— Bine că pînă la urmă v-aţi dumirit!
— Mult v-a mai trebuit!
— Ne-ajunsese pînă peste cap!

CROMO *(uimit mai întîi că le vede ridicîndu-se, dar apoi fiind de acord cu ele)*: Ah, voi eraţi? Păi sigur: e firesc, şi pentru voi, de ce nu?

UNA DIN PĂPUŞI: Hai să ne dezmorţim un pic picioarele, vrei? *(Două păpuşi îl iau de mînă şi se leagă într-o horă cu celelalte. Instrumentele muzicale încep din nou să cînte singure, un fel de acompaniament distractiv pentru hora lor: între timp, se întorc cu totul buimaci BATTAGLIA şi DIAMANTE. BATTAGLIA, cu aerul că nu-şi dă seama, e îmbrăcat ca o «Tîrfă» cu o pălărie cocoţată pe cap.)*

DIAMANTE: Simt că înnebunesc! Atunci înseamnă că ăsta *(îşi atinge trupul)* nu e trupul meu? Şi totuşi îl pipăi!

BATTAGLIA: Te-ai văzut şi tu acolo?

DIAMANTE *(arătînd spre păpuşi)*: Şi toate astea, ridicate în picioare, Doamne Dumnezeule, unde sîntem, eu ţi...

CROMO *(punîndu-i imediat o mînă pe gură)*: Taci! De ce ţipi? Mi-am văzut şi eu trupul dincolo: doarme de ţi-e mai mare dragul! Noi ne-am trezit în afara lui, înţelegeţi?

DIAMANTE: Cum în afară? Unde în afară?

CROMO: În afara noastră! Visăm! Aţi înţeles? Sîntem noi înşine, dar în vis, în afara trupurilor noastre, care dorm acolo!

DIAMANTE: Şi eşti sigur că trupurile noastre de acolo mai respiră şi că nu sînt moarte?

CROMO: Da' de unde moarte! Al meu sforăie! Fericit ca un porc! Cu burta în sus! Iar pieptul îi saltă în sus şi-n jos, ca nişte foale!

BATTAGLIA *(mîhnit, jeluindu-se)*: Al meu ţine gura deschisă, el, care a dormit întotdeauna ca un îngeraş!

UNA DIN PĂPUŞI *(rînjind)*: Ca un îngeraş, ce frumos!

ALTĂ PĂPUŞĂ: Cu balele care i se scurg într-o parte!

BATTAGLIA *(arătînd, speriat, spre păpuşi)*: Dar cu astea ce-i?

CROMO: Fac parte din vis, şi ele, nu înţelegi? Iar tu ai devenit o tîrfă, nu te vezi? Uite, ia un marinar şi pupă-l! *(Îl împinge în braţele unei păpuşi îmbrăcată ca marinar:)* Să dansăm! Să dansăm! În vis, cu veselie! *(Din nou, muzică a instrumentelor. Dansează, dar cu mişcări ciudate, singurele permise unor păpuşi care se apleacă greu. Prin uşa din stînga, soseşte Spizzi, care-şi croieşte drum printre*

perechile de dansatori. În mînă ține o frînghie.)

SPIZZI: Loc! Loc! Lăsați-mă să trec!

CROMO: Hei, Spizzi! Și tu? Ce ai în mînă? Unde te duci?

SPIZZI: Lasă-mă! Nu mai pot! M-am săturat!

CROMO: De ce te-ai săturat? Și ce-i cu frînghia asta? *(Îi ridică mîna care ține frînghia. La vederea frînghiei, toți izbucnesc în rîs. Cromo îi strigă:)* Prostule, visezi doar, că te spînzuri! Te spînzuri în vis!

SPIZZI *(desprinzîndu-se și alergînd spre a doua ușă din stînga, pe unde dispare):* Da, da, o să vedeți voi imediat dacă mă spînzur în vis!

CROMO: Bietul de el! Iubirea pentru Contesă! *(Sosesc alarmați și tulburați, prin prima ușă din stînga și din dreapta, LUMACHI și SACERDOTE.)*

LUMACHI: Doamne Dumnezeule, Spizzi se spînzură!

SACERDOTE: Se spînzură Spizzi! Se spînzură!

CROMO: Da' de unde! Visați doar, și voi, că se spînzură!

BATTAGLIA: Spizzi doarme în patul lui.

DIAMANTE: Ca și voi, de altfel, duceți-vă să vă vedeți!

LUMACHI: Ce să doarmă! Uite-l! Uite-l acolo, s-a spînzurat de-adevăratelea! Uitați-vă! *(Peretele din fund devine din nou transparent și se vede SPIZZI, atîrnînd de un copac, spînzurat. Toți scot un urlet de groază și se reped spre fundal. Scena se întunecă deodată și în întuneric, în timp ce actorii dispar ca plăsmuiri de vis, se aude rînjetul păpușilor care se așează din nou pe scaunele lor, nemișcate. Lumina se aprinde din nou; în afară de păpușile care stau în atitudinile lor de mai înainte, în scenă nu se mai află nimeni. Cîteva clipe mai tîrziu, prin prima ușă din stînga, intră CONTESA, COTRONE și CONTELE.)*

ILSE: L-am văzut: l-am văzut, vă spun: atîrna de un arbore, aici, în spatele vilei!

COTRONE: Dar nu există arbori în spatele vilei!

ILSE: Cum să nu existe? În jurul bazinului!

COTRONE: Nu există nici un bazin, Contesă; puteți să vă convingeți.

ILSE *(soțului ei):* Cum e cu putință? L-ai văzut doar și tu!

CONTELE: Așa e, și eu l-am văzut.

COTRONE: Liniștiți-vă, Contesă. Nu există decît vila. E înfățișarea pe care vila o ia, de la sine, în fiecare noapte, în muzică și vis. Iar visele, fără ca noi să ne dăm seama, trăiesc în afara noastră, așa cum izbutim să le visăm: incoerente. E nevoie de poeți pentru ca visele să capete coerență. Iată-l pe domnul Spizzi, îl vedeți? În carne și oase, el a fost cel dintîi firește care a visat că se spînzură. *(De fapt, pe prima ușă din stînga a intrat SPIZZI, îngîndurat. La cuvintele lui COTRONE tresare, uimit și șocat.)*

SPIZZI: De unde știți?

COTRONE: Toți știu, dragul meu.

SPIZZI *(Contesei):* Și tu?

ILSE: Da, și eu am visat lucrul ăsta.

CONTELE: Și eu.

SPIZZI: Toți? Cum se poate una ca asta?

COTRONE: E limpede că dumneavoastră nu puteți avea secrete față de nimeni, nici măcar atunci cînd visați. Și, pe urmă, tocmai îi explicam Contesei că acesta e un alt privilegiu al vilei noastre. Odată cu ivirea lunei, totul începe să devină vis pe pămînt, ca și cum viața s-ar retrage și n-ar rămîne din ea decît o stafie melancolică a amintirii. Atunci ies la iveală visele, iar oamenii pătimași iau cîteodată hotărîrea să-și petreacă o frînghie în jurul gîtului și să se spînzure de un copac imaginar. Dragă tinere, fiecare din noi vorbește, și după ce a vorbit, aproape totdeauna ne dăm seama că a făcut-o în zadar și ne îndreptăm din nou dezamăgiți spre noi înșine, așa cum se îndreaptă un cîine, noaptea, spre cotețul lui, după ce a lătrat la o umbră.

SPIZZI: Nu, e osînda cuvintelor pe care eu le-am rostit mereu de doi ani, cu sentimentul picurat în ele de cel care le-a scris!

ILSE: Dar cuvintele acelea se adresează unei mame!

SPIZZI: Mulţumesc, ştiu asta! Dar cine le-a scris, le-a scris pentru tine, şi fără îndoială nu te socotea ca pe o mamă!

COTRONE: Domnilor, à propos de vina pe care el o aruncă acum asupra cuvintelor care compun rolul său, uite ce e: zorile sînt aproape, iar eu aseară v-am promis că am să vă comunic ideea care mi-a venit: unde să jucaţi « Povestea copilului schimbat », dacă, într-adevăr, nu vreţi să rămîneţi aici cu noi. Aflaţi, aşadar, că astăzi e o nuntă, cu un ospăţ nemaipomenit, se unesc cele două familii ale uriaşilor din munţi.

CONTELE *(mic şi pierdut, ridicînd o mînă)*: Uriaşi?

COTRONE: Nu chiar uriaşi, domnule Conte, li se spune aşa pentru că sînt dintr-o seminţie cu trupuri înalte şi puternice, care locuiesc sus, în vîrful muntelui învecinat. Vă propun să vă prezentaţi lor. Noi o să vă însoţim. Va trebui să ştiţi cum să-i luaţi. Munca la care s-au înhămat ei acolo sus, un exerciţiu neîntrerupt al forţei, curajul de care au trebuit să dea dovadă în faţa tuturor primejdiilor unei întreprinderi vaste, săpături şi aşezări de temelie, canalizări de ape pentru bazine montane, fabrici, şosele, culturi agricole, nu numai că le-au dezvoltat peste măsură muşchii, ci i-au făcut fireşte şi mai necioplit la minte şi puţintel cam necruţători. Îngîmfaţi de izbînzile lor, ei oferă însă cu naivitate mîneca de care trebuie să-i apucaţi: orgoliul; periat cum se cuvine, orgoliul devine repede sensibil şi uşor de mînuit. În privinţa aceasta, bizuiţi-vă pe mine, iar voi vedeţi-vă de ale voastre. Pentru mine, a vă duce acolo în munţi, la nunta lui Lopardo d'Arcifa cu Uma di Dornio, e o nimica toată: o să cerem şi o sumă mare, cu cît va fi mai mare, cu atît oferta voastră va dobîndi mai multă importanţă în ochii lor; dar acum, problema de rezolvat e alta. Cum o să jucaţi « Povestea »?

SPIZZI: Uriaşii aceia n-au un teatru, acolo sus?

COTRONE: Nu-i vorba de teatru. Un teatru e uşor de înjghebat, oriunde. Mă gîndeam la lucrarea pe care vreţi s-o prezentaţi. Am citit toată noaptea, pînă adineaori, cu prietenii mei, această « Poveste a copilului schimbat ». Hm, eu aş zice că daţi dovadă de multă îndrăzneală, domnule Conte, susţinînd că aveţi tot ce vă trebuie şi că nimic nu poate să vă scape: Dumneavoastră nu sînteţi decît opt inşi, iar pentru a o juca e nevoie de un popor întreg.

CONTELE: Da, ne lipseşte figuraţia.

COTRONE: Ce figuraţie! Toate personajele vorbesc, toate au replici nenumărate de rostit!

CONTELE: Avem personajele principale.

COTRONE: Nu personajele principale sînt problema. Importantă e, mai cu seamă, magia; vreau să spun, puterea de atracţie a poveştii.

ILSE: Asta aşa e.

COTRONE: Şi cum o creaţi? Vă lipseşte absolut totul. E o operă corală... Acum înţeleg, domnule Conte, cum v-aţi pierdut toată averea. Citind-o, m-am simţit fermecat. E scrisă anume pentru a trăi aici, Contesă, în mijlocul nostru, a unor oameni care cred în realitatea fantomelor mai mult decît în aceea a trupurilor.

CONTELE *(arătînd spre Păpuşile de pe scaune)*: Am văzut păpuşile acestea, gata pregătite...

COTRONE: Le-aţi şi văzut? Nu ştiam asta.

CONTELE *(buimăcit)*: Cum nu ştiaţi? Nu le-aţi pregătit dumneavoastră?

COTRONE: Nu. Dar e foarte simplu. Pe măsură ce eu citeam, ele se pregăteau aici, de la sine.

ILSE: De la sine? Cum aşa?

COTRONE: V-am spus că vila e locuită de spirite, domnii mei. Şi n-a fost de loc o glumă. Noi, cei de-aici, nu ne mai mirăm de nimic. Orgoliul omenesc e într-adevăr o imbecilitate, scuzaţi-mă. Domnule Conte, pe pămînt trăiesc o viaţă absolut naturală, alte fiinţe de care noi oamenii, în stare normală, nu ne putem da seama, dar asta, numai din vina noastră, a celor cinci simţuri ale noastre, foarte limitate. Dar iată

că uneori, în condiţii anormale, aceste fiinţe ni se revelează şi ne umplu de spaimă. Cred şi eu: nici măcar nu bănuim existenţa lor! Locuitori ai pămîntului, care totuşi nu sînt oameni, domnilor, spirite ale naturii, de toate felurile, care trăiesc în mijlocul nostru, nevăzute, în stînci, în păduri, în văzduh, în apă, în foc: cei vechi ştiau prea bine toate acestea; poporul le ştie din totdeauna; le ştim şi noi, cei de aici, care ne luăm la întrecere cu ele şi adesea le biruim, silindu-le să dea minunilor noastre, un tîlc pe care ele nu-l cunosc sau de care nu se sinchisesc. Dacă dumneavoastră, Contesă, mai vedeţi încă viaţa între hotarele naturalului şi ale posibilului, eu îmi permit să vă atrag atenţia că nu veţi înţelege niciodată nimic din ceea ce se petrece aici. Aici, ne aflăm în afara acestor hotare, slavă Domnului. Nouă aici ne e deajuns să ne închipuim, şi îndată imaginile prind viaţă de la sine. E deajuns ca un lucru să fie destul de viu în noi, pentru ca el să se şi întrupeze de la sine, în virtutea spontană a propriei sale vieţi. Este libera împlinire a oricărei naşteri necesare. Noi, cel mult, uşurăm prin ceva această naştere. Ca păpuşile de colo, de exemplu. Dacă spiritul personajelor pe care le reprezintă se întrupează în ele, dumneavoastră veţi vedea cum păpuşile acestea se mişcă şi vorbesc. Iar minunea adevărată nu stă niciodată în spectacol, credeţi-mă, ci întotdeauna în fantezia poetului, în care aceste personaje s-au născut, vii, atît de vii încît le puteţi vedea, fără ca ele să existe corporal. A le traduce într-o realitate fictivă pe scenă este tocmai ceea ce se face deobicei în teatru. E însăşi menirea dumneavoastră.

SPIZZI: Dumneavoastră ne socotiţi deopotrivă cu aceste păpuşi?

COTRONE: Nu, deopotrivă, nu, iertaţi-mă; ceva mai puţin, prietene.

SPIZZI: Mai puţin?

COTRONE: Dacă în păpuşi se întrupează spiritul personajului, scuzaţi-mă, în aşa fel încît le face să se mişte şi să vorbească ...

SPIZZI: Aş fi tare curios să văd minunea asta!

COTRONE: Ah da, dumneavoastră sînteţi «curios»? Trebuie să ştiţi, însă, că asemenea minuni nu se văd din «curiozitate». E nevoie să credem în ele, prietene, aşa cum cred copiii. Poetul vostru a imaginat o Mamă care crede că i-a fost schimbat copilul încă din faşe, de vrăjitoarele nopţii, de vrăjitoarele vîntului, pe care poporul le cheamă «iele». Lumea instruită rîde, bineînţeles; şi poate că şi voi; dar eu vă spun că ele există cu adevărat: da, domnilor, «ielele»! În nopţile viforoase de iarnă, de cîte ori nu le-am auzit ţipînd, cu voci sfîşiate, în goana vîntului, pe aici, prin părţile acestea. La urma urmei, am putea chiar să le invocăm.

Se strecoară noaptea prin case
prin coşurile de vatră
ca fumul
cel negru.
O biată mamă ce poate să ştie?
Ea doarme sleită de trudă;
dar ele, aplecate în beznă,
îşi desfac degetele subţiri . . .

ILSE *(uimită)*: Ah, aţi şi învăţat versurile pe dinafară?

COTRONE: Le-am învăţat? Dar noi putem să jucăm povestea voastră de la început pînă la sfîrşit, Contesă, pentru a vă arăta toate elementele de care aveţi nevoie dumneavoastră, nu noi. Încercaţi, Contesă, încercaţi o clipă să trăiţi rolul Mamei, şi-am să vă dau o dovadă. Cînd v-a fost schimbat copilul?

ILSE: În poveste, vreţi să ziceţi?

COTRONE: Fireşte, unde altundeva?

ILSE: *Într-o noapte, în timp ce dormeam*
aud un vaer şi mă trezesc,
pipăi în pat, pe-ntuneric, alături:
nu e;
de unde e plînsul acesta?
el singur,
aşa înfăşat, pruncul meu
nu putea să se mişte.

COTRONE: De ce v-aţi oprit? Treceţi mai departe, întrebaţi, întrebaţi, cum scrie în text: «Nu-i aşa? Nu-i aşa!»

(Abia a formulat întrebarea, şi scena, întunecată pentru o clipă, se luminează ca la un semn, cu o lumină nouă, iar Contesa se trezeşte cu cele DOUĂ VECINE ţărance, alături de ea, ca în primul tablou al «Poveştii copilului schimbat», care răspund imediat)

O FEMEIE:
Aşa e! Aşa e!

CEALALTĂ FEMEIE:
Un copil de şase luni?
Cum ar fi putut?

ILSE *(se uită la ele, le ascultă, şi se sperie, odată cu Spizzi şi cu Contele, care se dau înapoi)*: Oh, Doamne sfinte, ele?

SPIZZI: De unde au apărut?

CONTELE: Cum e cu putinţă?

COTRONE *(strigînd la Contesă)*: Continuaţi! Continuaţi! De ce vă miraţi! Dumneavoastră le-aţi făcut să vină! Nu rupeţi farmecul şi nu cereţi explicaţii! Rostiţi: — Cînd l-am ridicat...

ILSE *(ascultînd, buimacă)*:
Cînd l-am ridicat
de acolo de jos — de sub pat —
(de sus, nu se ştie de unde, o voce batjocoritoare, puternică, strigă: — Căzuse! Căzuse! — Contesa, cutremurîndu-se, se uită în sus, odată cu ceilalţi)

COTRONE *(imediat)*: Nu vă pierdeţi cu firea! Aşa e în text! Continuaţi!

ILSE *(lăsîndu-se purtată de vrajă)*:
Ei da, ştiu!
Aşa zic ele: că a căzut.

O FEMEIE:
Cum putea să cadă? Doar cine n-a văzut
cum sta acolo jos
şi cum a fost găsit
poate să spună asta.

ILSE:
Aşa, aşa: ci spuneţi voi
cum l-am găsit pe jos,
voi care-aţi alergat
la ţipetele mele:
cum l-am găsit pe jos?

O FEMEIE:
Răsturnat.

CEALALTĂ:
Cu picioruşele
îndreptate-n sus.

O FEMEIE:
Cu faşele neatinse,
înfăşurate strîns
în jurul picioruşelor.

CEALALTĂ:
Ca o panglică-nnodată...

O FEMEIE:
Cu totul neatinse.

CEALALTĂ:
Aşadar fost-a zmuls,
luat a fost cu mîna, de lîngă
mama lui, şi pus ca o batjocură
acolo jos sub pat.

O FEMEIE:
Dar n-a fost o batjocură!

ILSE:
Cînd l-am luat în braţe...

O FEMEIE:
Ce hohote de plîns!
(Izbucnesc din culise, de jur împrejur, rîsete de neîncredere. Cele DOUĂ VECINE se întorc şi strigă, ca pentru a le înfrunta)
Era un alt copil!
Nu mai era acelaşi!
Putem să şi jurăm!
(Pentru o clipă se face din nou întuneric, încă plin de rîsete; acestea încetează brusc, odată cu revenirea luminii de mai înainte. Prin diferitele uşi intră CROMO, DIAMANTE, BATTAGLIA, LUMACHI, SACERDOTE. Vorbesc toţi deodată.)

CROMO: Cum? Cum? Jucăm? Repetăm?

DIAMANTE: Eu nu pot! Mă doare în gît!

LUMACHI: Ah, Spizzi, dragul meu! Domnul fie lăudat!

BATTAGLIA şi SACERDOTE: Ce s-a întîmplat?

COTRONE: Contesă, aţi avut alături două personaje vii, ieşite de-a dreptul din fantezia poetului dumneavoastră!

ILSE: Şi unde s-au dus?

COTRONE: Au pierit!

CROMO: Despre cine vorbiţi?

BATTAGLIA: Ce s-a întîmplat?

CONTELE: Au apărut aici cele *Două Vecine* din primul tablou al «Poveştii».

DIAMANTE: Au apărut? Cum au apărut?!

CONTELE: Chiar aici, dintr-odată, şi au început să joace cu ea *(o arată pe Contesă.)*

CROMO: Am auzit rîsetele!
SPIZZI: Trucuri și aranjamente, domnilor! Să nu ne lăsăm înșelați ca niște mameluci, chiar noi care sîntem de meserie!
COTRONE: Ah, nu, domnul meu, dacă vorbiți așa, nu sînteți de meserie! Dumneavoastră dați importanță unui alt lucru, care vă interesează mai mult! Dacă ați fi de meserie, v-ați lăsa amăgit, cel dintîi, pentru că e semnul adevăratului actor! Învățați de la copiii care încropesc jocul și apoi cred în el, și îl trăiesc ca și cum ar fi adevărat!
SPIZZI: Dar noi nu sîntem copii!
COTRONE: Dacă am fost odată copii, putem fi din nou, oricînd! La urma urmei, și dumneavoastră ați fost uluit, cînd au apărut cele două personaje aici!
CROMO: Dar cum au apărut? Cum au apărut?
COTRONE: La timpul potrivit! Și au rostit la timpul potrivit exact ceea ce trebuiau să rostească; nu vă e deajuns atîta? Tot restul, cum au apărut și dacă sînt adevărate sau nu, nu are nici o importanță. Eu n-am vrut decît să vă dovedesc, Contesă, că « Povestea » dumneavoastră poate trăi numai aici; dar dumneavoastră vreți s-o purtați în continuare printre oameni: fie! Departe de locul acesta, însă, eu nu mai am puterea să folosesc în ajutorul dumneavoastră, decît pe tovarășii mei, și puteți să dispuneți de ei, ca și de mine. *(Se aude, foarte puternic de afară, tropotul cavalcadei URIAȘILOR din MUNȚI, care coboară în sat pentru celebrarea nunții lui LOPARDO D'ARCIFA și a UMEI DI DORNIO, cu muzici și strigăte aproape sălbatice. Zidurile vilei se cutremură. Năvălesc în scenă: QUAQUEO, DOCCIA, MARA-MARA, SGRICIA, MILORDINO, MAGDALENA).*
QUAQUEO: Uriașii! Uite uriașii!
MILORDINO: Coboară de la munte!
MARA-MARA: Sînt toți călări! Gătiți de sărbătoare!
QUAQUEO: Auziți? Auziți? Parc-ar fi regii lumii!

MILORDINO: Se duc la biserică pentru sfinţirea nunţii!

DIAMANTE: Hai să-i vedem! Hai să-i vedem!

COTRONE *(oprindu-i cu o voce poruncitoare şi puternică pe toţi cei ce aleargă la invitaţia lui Diamante):* Nu! Nimeni să nu se mişte! Nimeni să nu se arate, dacă trebuie să le propunem spectacolul! Să rămînem aici cu toţii, pentru repetiţia generală!

CONTELE *(trăgînd-o pe Contesă la o parte):* Ţie nu ţi-e frică, Ilse? Ai auzit?

SPIZZI *(înspăimîntat, apropiindu-se):* Se dărîmă zidurile!

CROMO *(apropiindu-se şi el, înspăimîntat):* Parc-ar goni o hoardă de sălbateci călare!

DIAMANTE: Mi-e frică! Mi-e frică! *(Toţi rămîn în ascultare, cu răsuflarea tăiată de spaimă, în timp ce muzicile şi tropotele se îndepărtează.)*

CORTINA

IV

Scena întîia — *Uriaşii, la sfîrşitul ospăţului de nuntă — Prezentare — Relaţiile dintre ei — Urări şi proiecte.*

Scena a doua — *Sosirea Actorilor, prezentaţi de Cotrone — Ce e teatrul acesta? O poveste? Ne-aţi luat drept nişte copii? — Cine sînt ei. Bogăţia. Cum trăiesc. Cum cultivă pămîntul. Am putea să dovedim, dar acum vrem să ne veselim. — Vă veţi distra, dacă le daţi Actorilor putinţa să vă servească. Se mulţumesc deocamdată cu o perdea în dosul căreia să se dezbrace. — Pregătiţi perdeaua!*

Scena a treia — *În faţa cortinei trase, îmbrăcarea. Din cînd în cînd un enorm cap de uriaş se apleacă peste cortină, se uită şi chicoteşte. — La sfîrşit, se arată Cotrone, care întreabă dacă sînt gata: dincolo, pe mese, scena e gata.*

Scena a patra — *Se redeschide cortina. Îndată ce începe scena, încep şi întreruperile uriaşilor...*

....

Iată subiectul actului al treilea («momentul» IV) din Uriaşii munţilor, *aşa cum pot să-l reconstitui din cele spuse de Tatăl meu, şi cu înţelesul pe care ar fi trebuit să-l aibe. În această privinţă, cît am ştiut, atîta am expus, din păcate fără eficacitatea necesară; sper, însă, că şi fără intervenţii arbitrare. Dar nu pot să ştiu dacă, pînă la urmă, fantezia Tatălui meu — care a fost locuită de aceste fantasme tot timpul penultimei nopţi a vieţii Sale, încît dimineaţa mi-a mărturisit că a înfruntat teribila trudă de a compune în minte întreg actul al treilea şi că dezlegînd toate nodurile, spera să se poată odihni puţin, bucuros de vindecarea aşteptată pentru următoarele cîteva zile — ar fi putut să transcrie tot ceea ce concepuse în aceste ultime ore, materialul nu i s-ar fi organizat altfel, şi nici dacă El n-ar fi găsit alte mişcări ale acţiunii sau chiar tîlcuri mai înalte de împrumutat Mitului. În dimineaţa aceea, am aflat doar atît de la El: că a găsit un măslin saracin. «Există», mi-a spus zîmbind, «un măslin saracin, mare, în mijlocul scenei, cu care am rezolvat totul». Şi pentru că eu nu înţelegeam prea bine, a adăugat: «Pentru a trage perdeaua...» Aşa am înţeles că El se frămînta, poate de mai multe zile, să rezolve acest amănunt faptic şi era foarte bucuros că-l găsite.*

STEFANO PIRANDELLO

Actul al treilea urma să aibe loc în munţi, într-un scuar din faţa unei clădiri a «Uriaşilor».

Ar fi început prin sosirea actorilor, obosiţi de drum, cu şareta lor şi în tovărăşia cîtorva Năpăstuiţi, conduşi cu toţii de Cotrone.

Sosirea acestor ciudaţi şi neaşteptaţi vizitatori stîrnea curiozitatea locuitorilor (nu a «Uriaşilor», care nu ar fi apărut niciodată pe scenă, ci a slujitorilor şi a muncitorilor angajaţi în lucrările lor grandioase), participanţi la un mare ospăţ în fundul scenei, ospăţ ale cărui mese trebuiau imaginate ca fiind întinse dincolo de raza vizuală a spectatorilor, într-un spaţiu enorm. Cîţiva meseni, cei aflaţi în apropiere, urmau să se ridice şi să se

Ilustrațiile la «Uriașii munților» de LILIANA PETRUȚIU

apropie întrebători, uimiţi şi fascinaţi, ca şi cum în faţa lor ar fi picat nişte fiinţe de pe o altă planetă ; Cotrone ar fi expus unui majordom autoritar, dorinţa tovarăşilor săi arătînd că sînt actori şi că au totul gata pentru a oferi patronilor un spectacol artistic de înaltă ţinută, cu prilejul nunţii, şi pentru a da mai multă strălucire festivităţilor în curs de desfăşurare.

Ar fi reieşit din această primă scenă — printre strigătele şi cîntecele ospăţului pantagruelic şi apoi cu prilejul dansurilor şi al zgomotoasei veselii al inaugurării fîntînilor cu vin — ce distracţii anume erau rezervate poporului de către « Uriaşi », şi cum erau gustate de supuşii lor. Astfel, actorii sînt deznădăjduiţi, observînd că oamenii aceştia nu au nici o noţiune despre reprezentaţia teatrală ; lucrurile se înrăutăţesc cînd cîte unul arată că ar fi auzit de teatru şi dă cu cotul celorlalţi, spunînd că teatrul e o mare distracţie; de fapt, înţelegem că se referă la teatrul de păpuşi, cu bastonade în cap şi pe spinare, la bufoneriile paiaţelor sau la exhibiţiile balerinelor şi cîntăreţelor de music-hall. Dar actorii se mîngîie cu speranţa că în timp ce Cotrone e introdus de Majordom pentru a propune spectacolul în faţa « Uriaşilor », aceştia nu vor fi, nu pot să fie, chiar atît de necioplişi ca slujitorii şi angajaţii lor ; şi chiar dacă e puţin probabil că vor înţelege întreaga frumuseţe a « Poveştii copilului schimbat », o vor asculta desigur cu bunăvoinţă. Între timp, abia izbutesc să se ferească de curiozitatea cîrcotaşe şi fără fasoane a mulţimii care s-a adunat în jurul lor, şi-l aşteaptă nerăbdători pe Cotrone, care trebuie să se întoarcă cu răspunsul.

Dar Cotrone revine spunînd că, din păcate, « Uriaşii », deşi acceptă propunerea acestei reprezentaţii, dispuşi fiind s-o răsplătească boiereşte, nu au timp să acorde atenţie unor asemenea lucruri, în aceste clipe de sărbătoare care îi supun atîtor obligaţii : reprezentaţia trebuie să aibă totuşi loc pentru popor, căruia e bine să i se ofere din cînd în cînd un mijloc de înălţare spirituală. Iar poporul aclamă frenetic pentru noul divertisment care i s-a acordat.

Starea sufletească a actorilor se diferenţiază : unii, cu Cromo în frunte, spun că sînt daţi drept hrană fiarelor şi că nu e nimic de făcut în faţa unui asemenea abis de ignoranţă, fiind mai bine să se renunţe la spectacol ; alţii, cu Contesa, împrumutîndu-şi îndrăzneala chiar din condiţia de îndobitocire care-i umileşte şi-i descumpăneşte pe cei dintîi, afirmă din nou că tocmai în faţa acestor neştiutori se cuvine a fi experimentată puterea Artei, simţindu-se siguri că frumuseţea Poveştii le va subjuga sufletele virgine ; apoi, mai e Spizzi, exaltat, care se şi pregăteşte pentru această extraordinară reprezentaţie, ca pentru o acţiune demnă de un vechi cavaler, făcîndu-i şi pe cei şovăielnici să-l urmeze, de ruşine ; în timp ce Contele, desgustat şi amărît de atîta vulgaritate în jurul lui, ar vrea cel puţin s-o ocrotească şi s-o ferească pe Contesă.

Cotrone vede şi caută să atragă atenţia asupra nemărginitei distanţe ce separă aceste două lumi, ajunse într-un mod atît de bizar în contact una cu cealaltă ; aceea a actorilor, pe de o parte, pentru care vocea poetului este nu numai expresia cea mai înaltă a vieţii, ci de-a dreptul singura realitate certă în care şi din care se poate trăi, iar pe de altă parte, aceea a publicului lor, care sub conducerea « Uriaşilor », e angajat în realizarea unor opere măreţe, menite să ducă la stăpînirea puterilor şi bogăţiilor Pămîntului, şi care îşi găseşte măsura de viaţă în această trudă neîntreruptă, vastă, corală, atingîndu-şi cu fiecare cucerire a materiei un ţel al existenţei, motiv de mîndrie individuală şi colectivă. Dar Ilse e atît de fericită, e atît de gata să înfrunte încercarea, încît Cotrone admite că totul e cu putinţă, pînă chiar şi ca ea să învingă, aşa trepidantă cum e.

Repede, repede, zice ea. Unde va avea loc reprezentaţia? Chiar aici, în faţa poporului adunat pentru ospăţ. Ajunge să se ridice o perdea mare, care să adăpostească actorii, în timp ce se machiază şi se îmbracă pentru scenă.

În mijlocul scenei se află un măslin saracin; între acest măslin şi faţada clădirii e întinsă o frînghie care susţine perdea.

În timp ce actorii se pregătesc de zor, stînjeniți mereu de mesenii care se arată pentru a iscodi, chemîndu-se mereu unii pe alții, Cotrone se gîndește că ar fi bine să dea acestui public nepregătit o cît de vagă informație asupra spectacolului și se duce el însuși să vorbească dincolo de perdea. De acolo, izbucnesc însă imediat strigăte de batjocură, vorbe în doi peri, urlete, rîsete deșănțate; iar Magul se întoarce dezamăgit: nu l-au lăsat nici măcar să deschidă gura.

« Nu vă supărați pentru atîta lucru, noi sîntem obișnuiți cu asemenea reacții », îl consolează acru actorul de compoziție Cromo. « Veți vedea imediat! »

Și-i explică lui Cotrone că s-a lăsat îmbrobodit pentru că nu e deprins cu publicul: acum însă se va duce unul dintre ei, Cromo — care e gata îmbrăcat, cu nasul postiș al Primului Ministru — pentru a improviza aceste explicații introductive: Cromo se pricepe să acapareze atenția, începe cu o glumă. De fapt, se aud imediat rîsete zgomotoase, aplauze și încurajări din partea publicului.

Primirea făcută lui Cromo îi înviorează puțin pe actori, astfel că Ilse, Spizzi și Diamante, cei mai înfocați și mai însuflețiți, pot să respingă temerile lui Cotrone, care acum pricepe că totul se va sfîrși rău pentru ei; vrînd pentru ultima dată să-i convingă să renunțe, înfățișîndu-le cu entuziasm fericirea căreia ei îi întorc spatele: amintirea nopții pline de vrajă petrecută la vilă, unde fantasmele poeziei au trăit în ei cu atîta libertate și ar mai putea continua să trăiască, cu condiția să se întoarcă și să rămînă pentru totdeauna acolo.

Între timp, veselia stîrnită de Cromo a sporit, ceea ce nu-i mai permite nici lui să-și atingă scopul, acela de a pregăti publicul pentru spectacolul de poezie, ce urmează a fi oferit. Cromo reintră ud leoarcă deoarece, ca să se distreze și mai bine, spectatorii ațîțați l-au stropit cu o pompă. Dincolo de cortină, izbucnește o hărmălaie fără seamăn: actorii sînt chemați să înceapă spectacolul. Ce e de făcut? Ilse, care la începutul Poveștii are o scenă de una singură, se desprinde de lîngă soțul ei și trece dincolo de cortină, gata pentru sacrificiul suprem și hotărîtă să lupte cu toată energia pentru a impune cuvîntul poetului.

În felul acesta, contradicția a fost stabilită și e pe punctul de a izbucni dramatic. În mod fatal, fanaticii Artei, care se consideră unicii depozitari ai spiritului, în fața lipsei de înțelegere și a batjocurei acestor servitori, se vor simți împinși să-i disprețuiască, ca pe niște oameni lipsiți de orice spiritualitate, și să-i jignească; în timp ce ceilalți, deopotrivă de fanatici, dar cu un ideal de viață complet diferit, nu pot să creadă în cuvintele acestor păpuși, cum de fapt le apar actorii: nu pentru că aceștia sînt mascați, costumați, ci pentru că simt foarte bine cum acești bieți inși, atît de rigizi în seriozitatea acțiunilor și în absurditatea accentelor lor, s-au situat pur și simplu în afara vieții. Păpuși: dar păpuși care ar trebui să-i distreze. Și au pretenția ca după ce trece prima uluire, înecată în ample mugete de plictiseală și în întrebări deșănțate:—cine o mai fi și asta? ce vrea?—Contesa să nu mai declame atît de inspirată acele cuvinte neînțelese, ci să le cînte ceva drăguț și să danseze. Intrigați de tenacitatea Ilsei, încep să se înfurie. Dincoace de cortină se reflectă— în agitația celorlalți actori și în consternarea lui Cotrone și a Contelui — drama în care se zbate Ilse, față-n față cu publicul. Furtuna, din ce în ce mai amenințătoare, se dezlănțuie la un moment dat asupra scenei improvizate, cînd Contesa îi ofensează pe spectatori, făcîndu-i brute. Spizzi și Diamante sar în ajutorul ei; Contele leșină; Cromo le strigă să înceapă toți un dans și se duce să abată asupra lui mînia dezlănțuită a publicului: din iadul de dincolo se proiectează cîte ceva pe pînza cortinei — gesturi uriașe, enorme trupuri încleștate, pumni și brațe ciclopice ridicate și gata să izbească. Dar acum e tîrziu. Deodată, se așterne o profundă tăcere. Reapar actorii purtînd trupul Ilsei, frînt ca al unei păpuși sparte. Ilse agonizează și moare. Spizzi și Diamante, intrați în vălmășag ca s-o apere, au fost sfîșiați: nu s-a mai găsit nici o urmă din trupurile lor.

Revenindu-și, Contele strigă peste trupul soției sale că oamenii au distrus poezia în lume. Dar Cotrone înțelege că nimeni nu trebuie învinuit pentru ceea ce s-a întîmplat. Nu se poate susține că Poezia a fost refuzată, ci doar atît: că sărmanii slujitori fanatici ai

vieţii, în care astăzi spiritul nu vorbeşte, dar în care va putea vorbi într-o bună zi, au frînt ca pe nişte păpuşi rebele pe slujitorii fanatici ai Artei, care nu ştiu să vorbească oamenilor, pentru că s-au exclus ei înşişi din viaţă, şi nu numai pentru a se bucura singuri de visele lor, ci pretinzînd să le impună celor care au altceva de făcut decît să creadă în ele.

Cînd apare, foarte jenat, Majordomul spre a formula scuzele « Uriaşilor » oferă odată cu ele şi o bogată despăgubire şi-l roagă pe Conte s-o accepte. Aproape furios, Contele spune că va accepta: va întrebuinţa preţul şaretei acestuia pentru înălţarea unui mormînt ilustru şi nepieritor miresei sale. Dar se simte că, deşi protestează şi deplînge nobilele înţelesuri şi credinţe în moarta Poezie, s-a uşurat într-o singură clipă, s-a zmuls parcă dintr-un coşmar; la fel Cromo şi ceilalţi actori.

Apoi, se duc, purtînd trupul Ilsei cu care au venit.

S F Î R Ş I T

În româneşte de FLORIAN POTRA

MOTIVARE

De ce am ales, spre publicare, I Giganti della montagna *(Uriaşii munţilor)? Din raţiuni, ca să zicem aşa, spectaculare, fiind ultima piesă, neterminată, de care aproape se leagă o legendă? De ce n-am preferat o piesă reprezentativă din seria « dialectală » sau una, tot reprezentativă, din cea « literară », ca să păstrăm împărţirea lui Gramsci? Din prima categorie,* Liolà, *care e capodopera, a fost tradusă mai de mult şi se joacă la Teatrul Naţional din Cluj; iar* Ulciorul *e semnificativă doar ca piesă într-un singur act;* Şase personaje în căutarea unui autor *e de asemenea tradusă, în mai multe versiuni, şi tipărită, or unul din criteriile revistei noastre e acela al ineditului.*

Ne-am oprit la Uriaşii munţilor *pentru că acest « mit » este în foarte largă măsură o adevărată sinteză a poeticei lui Pirandello, cuprinzînd atît elemente din teatrul « dialectal » şi din cel « literar », cît şi din ultima perioadă de reînnoire a expresiei, care l-a orientat pe autor spre scriitori mai tinerii decît el, adică din « faza de depurare ideologică şi stilistică — despre care scrie Ruggero Iacobbi în eseul* Actualitatea şi inactualitatea lui Pirandello *— fază care culminează cu* Uriaşii munţilor, *unde fermenţii lirici şi simbolici ai anumitor opere anterioare (de la* Omul cu floarea în gură *la* La Ieşire, *de la* Noua colonie *la* Visez, dar poate că nu*) se revarsă şi se desăvîrşesc cu o nouă coerenţă şi universitate ». Mai mult,* Uriaşii *se pretează la o înscriere într-o arie nouă chiar în raport cu « tradiţia » pirandelliană, ajung să se încorporeze tendinţelor celor mai înaintate ale culturii italiene din ajunul celui de al doilea război mondial. Fără să altereze imaginea cunoscută a lui Pirandello,* Uriaşii munţilor *o vor completa în mod fericit pentru cititorul român. Deoarece — continuă în încheiere Iacobbi — «* Uriaşii *se situează alături de anumite opere ale lui Alvaro, Bontempelli, Savinio şi, dintre ale celor mai tineri, Vitorini, Buzzati sau Piovene, care în anii aceia începeau să dezvolte noua temă a întîlnirii între angoasa metafizică a neoromantismului şi angoasa reală determinată de cursul istoriei.*

Piesa a fost reprezentată pentru prima oară la Florenţa, în 1937, *după moartea autorului.* Piccolo Teatro *din Milano a reluat-o în* 1947, *într-o montare remarcabilă asigurată prin regia lui Giorgio Strehler. Acelaşi Strehler o pune în scenă la Schauspielhaus din Zürich, în* 1949, *şi mai tîrziu, în* 1958, *la Schauspielhaus din Düsseldorf.*

Uriaşii munţilor la Piccolo Teatro din Milano, în regia lui Giorgio Strehler, cu Camillo Pilotto, Lilla Brignone şi Gianni Santuccio (1947)

DE RESPECTAT ULTIMELE MELE DORINȚI

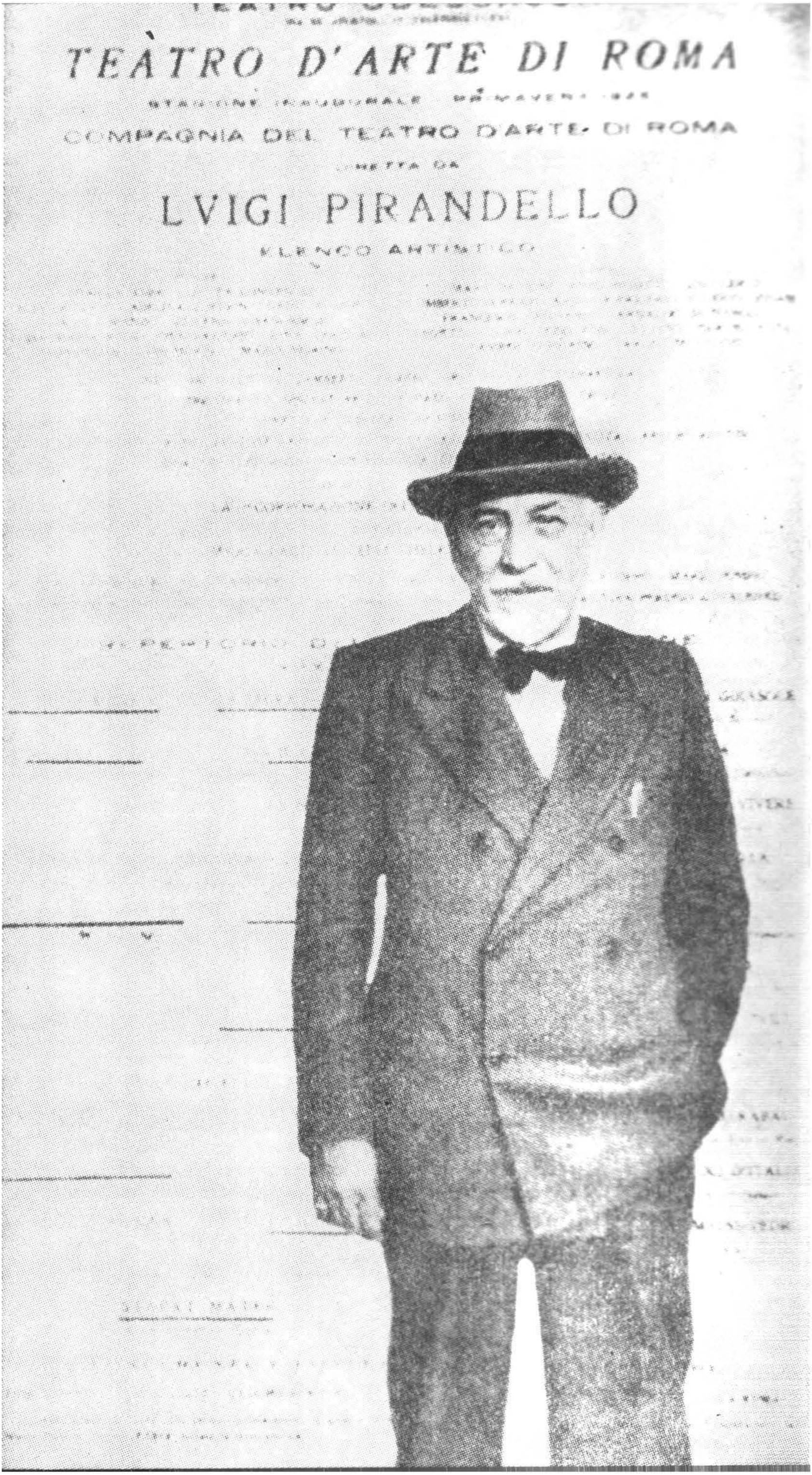
I. Moartea mea să fie trecută sub tăcere. Prietenilor și dușmanilor, rugămintea de a nu o semnala în nici un fel, de a nu vorbi despre ea în jurnale. Nici un anunț, nici un ferpar.

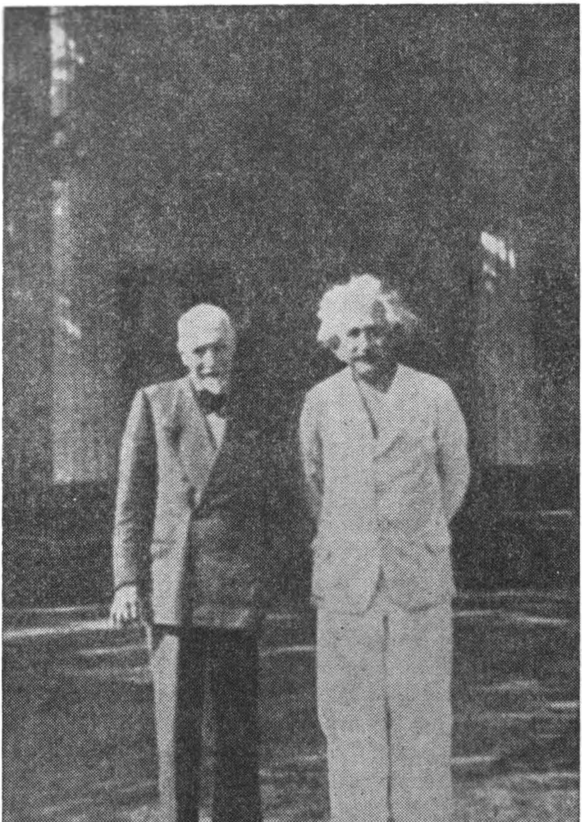
II. Mort, să nu fiu îmbrăcat. Să fiu învelit, gol, într-un linţoliu. Şi nici o floare la căpătîi, nici o lumînare aprinsă.

III. Dric de ultima categorie, dricul săracilor. Fără podoabă. Să nu mă însoțească nimeni, nici rude, nici prieteni. Dricul, calul, vizitiul și-atît.

IV. Ardeți-mă. Iar trupul meu, odată ars, să fie împrăștiat pentru ca nimic, nici măcar cenușa, să nu rămînă din mine. Dar dacă aceasta nu se poate face, urna cinerară să fie dusă în Sicilia și zidită într-o stîncă aspră a cîmpiei din Girgenti, unde m-am născut.

LUIGI PIRANDELLO


TEÀTRO D'ARTE DI ROMA
COMPAGNIA DEL TEATRO D'ARTE DI ROMA
LVIGI PIRANDELLO



PIRANDELLO ȘI EINSTEIN

ARNALDO FRATEILI : PRIETENUL MEU

« . . . dricul săracilor. Dricul, calul, vizitiul și-atît ». Aceasta a fost ultima dorință a lui Luigi Pirandello, exprimată în testamentul său: disperată negare a pompei lumești, dureroasă interdicție asupra venerației celor care l-au iubit — dar fiii i-au respectat voința. A ținut ca rămășițele sale pămîntești să fie distruse, și trupul i-a fost ars. Își exprimase și dezideratul de a se odihni în pămîntul natal din fața mării, la Agrigento, în acel rustic Casino del Caos unde văzuse lumina zilei și unde se întorcea, ca la sînul mamei, în momentele cruciale ale vieții. La douăzeci de ani după moarte, i-a fost împlinită și această dorință, cu prilejul sărbătoririi solemne prin care orașul Agrigento și-a onorat marele fiu dispărut.

Dar tot ceea ce-l privește pe omul Pirandello, deci și locul destinat să-i primească rămășițele, închise într-o urnă elină, prezintă un interes relativ în cazul acestui artist cu o prezență încă vie în lumea noastră: în cazul unui scriitor care, la fel cu cei mai mari, și-a ridicat monumentul prin însăși opera sa. Oriunde i s-ar odihni cenușa, Sicilia va avea întotdeauna mîndria de a fi dat și de a fi hrănit din cultura ei antică una dintre mințile cele mai strălucite ale timpului nostru.

Pirandello vorbea rar despre Sicilia, mai ales după ce începuse să călătorească dintr-o țară în alta, pe urmele teatrului său. Însăși arta lui, menită să surprindă și să cuprindă semnificațiile universale ale vieții, părea că se înstrăinase de motivele regionale care-i marcaseră începutul. Pirandello devenise un scriitor internațional. Și cu toate acestea, dincolo de aparențe, spiritul său rămăsese intim legat de pămîntul de baștină, de izvoarele grecești ale culturii siciliene, de acel sentiment tragic și în același timp ironic al condiției umane, de viziunea dialectică a existenței care amintea, în substanța ei, cu o anumită simplitate, de filozofia eleatică.

Îi era grecesc din Sicilia pînă și numele despre care el, cercetător al dialectelor greco-sicule, spunea că derivă din *pir*, foc, și *anghellos*, vestitor, adică « vestitor de foc ». Și mi s-a părut că-i convine explicația unei atari etimologii. Într-adevăr, în Pirandello exista o văpaie de viață interioară, pe care uneori, vorbind cu el, o sezisam aproape fizic. Cuvintele lui îmi dădeau impresia că mă aflu în prezența unui creier în care ideile fierb ca lava unui vulcan. Și de atîtea ori, în timpul îndelungatei prietenii care m-a legat de Pirandello, din 1912 pînă la moartea lui, așezați față-n față în biroul liniștit din apropierea viei

Nomentana, mi se întîmpla să nu pot depăşi acea senzaţie de stingherealǎ care mă cuprinde în faţa unei lumini prea vii, lîngă o maşinărie care ne-ar putea atrage în angrenajul ei.

Îmi amintesc că am încercat această senzaţie într-un mod mai profund decît de obicei, într-o zi cînd mi-a citit primele capitole ale unui roman în lucru: *Moscarda, uno, nessuno e centomila* (Moscarda, unu, nici unul şi o sută de mii). Era un cititor extraordinar; trăia şi însufleţea tot ceea ce scria, ca şi cum s-ar fi aflat pe scena unui teatru. Îl ascultam şi simţeam cum, treptat-treptat, îmi pierd realitatea de individ, cum mă descompun într-o sumedenie de fiinţe diferite, într-un cuvînt, cum îmi pierd judecata. În faţa acestui om bun şi cordial, pe care-l iubeam şi îl admiram deopotrivă, am trăit vaga bănuială că sub înfăţişarea lui blîndă s-ar ascunde o fiinţă diabolică. Dar ajungea să-l privesc în ochi, pentru a mă linişti: ochii lui, de culoarea cerului şi mereu tineri, sclipitori de inteligenţă şi în acelaşi timp îndreptaţi înăuntru, spre neatinsa candoare a sufletului.

După ce Pirandello a devenit faimos, lumea a început să-i spună « maestru ». Mie nu mi-a fost niciodată la îndemînă să-l numesc cu acest titlu; am continuat să-i spun Pirandello sau « profesorul », ca atunci cînd l-am cunoscut, înaintea primului război mondial, cînd eu nu eram decît un copil, abia licenţiat în litere, iar el — un bărbat matur, care preda stilistica la Institutul Pedagogic de fete. Mi se părea că « maestru » e un apelativ menit să dea satisfacţii unor scriitori mai puţin serioşi şi modeşti decît el. Dar, dacă « maestru » vrea să însemne nu numai un artist a cărui operă are o valoare clasică, ci şi un om a cărui viaţă poate să servească drept model altora, nici un scriitor al timpului nostru nu a meritat mai mult ca Luigi Pirandello să fie chemat « maestru ».

Acest nimicitor al aparenţelor de care se agaţă civilizaţia burgheză în decadenţă, avea o lume morală proprie, foarte trainică, ancorată într-un suflet plin de puritate, bunătate şi iubire. Profunzime în sentimentele familiare, generozitate faţă de alţii, modestie firească împletită cu conştiinţa propriei valori şi o absolută lipsă de interes faţă de propria persoană, căreia îi rezerva doar o intensă viaţă interioară, menită să-l ducă la rezolvarea cerebrală a pasiunilor ce tulbură inima omenească. Pirandello a fost un om exemplar, după cum exemplar a fost şi artistul: nu un simplu literat, ci scriitor în sensul cel mai înalt şi mai deplin, care din scris şi-a făcut o misiune şi care pe drumul literelor — presărat de ambiţii meschine, de gelozii înverşunate şi de lovituri pe la spate — a păşit mereu pur şi imun de orice apucătură urîtă.

Înzestrat cu o inteligenţă efervescentă, alimentată de o lume poetică extrem de bogată şi personală, străin de orice şcoală literară, Pirandello a ajuns să-şi făurească un stil, exclusiv prin forţa inspiraţiei sale. A avut o singură preocupare: să exprime propriul său univers, viziunea sa asupra vieţii, potrivit unei exigenţe intime şi în afara oricărei scheme preconcepute. Inspiraţiei i-a pus o singură stavilă: aceea de a spune « lucruri » şi nu « vorbe ». A început prin a se exprima în proză; cînd aceasta nu l-a mai mulţumit, a trecut la teatru.

Într-o seară, acum aproape patruzeci şi cinci de ani (era prin februarie 1921), la mine acasă, Pirandello a citit unui grup restrîns de prieteni şi critici proaspăta sa piesă *Şase personaje în căutare de autor*, care după cîteva luni a fost pusă în scenă la Teatrul Valle. Lectura a dezorientat pe unii dintre ascultători, ca şi cum în acea « comedie ce urma să se facă » ar fi apărut un Pirandello cu totul nou, metafizic şi revoluţionar. În schimb, nu era decît un Pirandello care arunca în aer toate năravurile teatrale învechite: substanţa umană, poetică, ideologică a lucrării, însă, era uşor de recunoscut, pentru că dramaturgul o împrumutase

de la prozator. Totuși, abia cu cele *Șase personaje* a început cea de a doua perioadă a vieții lui Pirandello, perioada scriitorului mult discutat, dușmănit, aclamat, și în fine, lansat pe planul consacrării mondiale.

Pirandello a fost, cum se spune astăzi, « propovăduit » de însuși teatrul său, care nu-l epuizează totuși ca artist, Pirandello nefiind mai puțin important prin acel monument al prozei italiene, care se intitulează *Nuvele pentru un an*, adînc săpate în inima oamenilor, amare dar nu dezolate în renunțarea la orice iluzie. Desigur, și datorită răspîndirii sale, teatrul pirandellian ocupă un loc aparte și foarte însemnat în istoria gîndirii omenești. În negarea oricărei realități, în renunțarea la orice fel de certitudine, se reflectă în mod total și impresionant, mai mult decît la oricare alt scriitor al timpului nostru, descompunerea culturii burgheze.

Exclusivitate Secolul 20

GEORGE SBÂRCEA : CONVORBIRI CU PIRANDELLO

Un personaj cît se poate de puțin « pirandellian », om lucid, practic, refractar himerelor, așa l-am cunoscut pe Pirandello cu puțin timp înainte de moartea sa. Pornisem la Roma, în tovărășia regizorului Fernando de Cruciatti, cu o imagine preexistentă despre scriitorul italian, și fremătam de curioasa așteptare a confruntării ei cu realitatea. Era către sfîrșitul verii 1934. Premiul Nobel avea să încoroneze abia peste două sau trei luni opera dramaturgului, care încetase de mult să aparțină literaturii italiene, devenind un bun al întregii umanități. Presa romană era plină de pe atunci de informații în legătură cu șansele candidaților la consacrarea de la Stockholm. În șirul lor, Pirandello figura printre primii favoriți, încît laurearea lui se socotea ca și făcută.

În aureola acestei prezumții l-am cunoscut pe scriitor, prin îndatoritorul meu cicerone, care mă călăuzea cu iscusință în lumea literară și teatrală a Romei. Vestigiile artistice ale orașului, pe care îl vedeam pentru prima oară, mă fermecaseră în cea dintîi zi. Străzile din jurul Tibrului erau învăluite într-o atmosferă caldă și aurie. Doream să le străbat fără grabă sau vreo țintă precisă, dar ritmul vizitelor obligatorii, în vederea rezolvării problemelor pentru care ne găseam în Italia, nu permitea nici o abatere de la program. Abia spre seară — și nici asta în fiecare zi — ne instalam la o masă a braseriei hotelului Excelsior, unde veneau Pirandello, Ungaretti, Baldini, actorul Dettori, și alții.

Am observat de la prima întîlnire cu Pirandello că nu izbutește să-și potolească spiritul aflat într-o neîntreruptă fierbere. Căuta, cu sociabilitatea proprie mediteranienilor, pretexte de convorbire și interlocutori adecvați. Pe un alt meridian, mi s-ar fi părut disproporționată satisfacția cu care a întîmpinat oferta ce i-o aduceam din partea unei edituri bucureștene de a-i publica în versiune românească mai multe romane și nuvele.

La întrebarea mea despre lucrarea care va inaugura seria, Pirandello a optat pentru romanul L'Esclusa.

— Trebuie să se știe că am debutat în plin naturalism și că primul meu model literar a fost Capuana. Am scris L'Esclusa *în 1893, dar cartea s-a publicat abia după opt ani. Scenele de viață rurală, ambianța siciliană, procesiunea statuii sfîntului patron al locului, toate își au originea în verism. Ceea ce dă însă individua-*

[illegible] romanului meu este incercarea de reinterpretare a subiectului. Umorul, cu care am tratat adulterul, ingroşind tonul patetic al scenelor de gelozie ale soţului, ca şi disperarea soţiei expulzate din cuibul familiei, n-a fost înţeles de cititori. Te rog să ai in vedere asta la traducere.

Traducind mai tirziu romanul lui Pirandello, mi-am dat în adevăr seama de fortissimi lui stridenţi, de folosirea permanentă a unui diapazon superlativ. Numai că, in loc să trezească reflexul ironiei, ele sfîrşesc prin a obosi pe lector. În 1934, nu ştiam însă acest lucru, fiindcă nu citisem încă romanul. Dar chiar de l-aş fi citit, forţa sugestivă a personalităţii scriitorului făcea imposibilă, cînd te aflai în apropierea lui, orice îndoială în valoarea operei sale. Pleda de altfel cauza ei fără falsă modestie, convins de perenitatea ei, cu ochii mobili veşnic la pîndă, pentru a putea înregistra cel mai mic semn de neîncredere. Cînd îl descoperea sau i se părea că l-a descoperit, îşi inteţea discursul, cu o licărire de furie în ochi. Apoi, satisfăcut de argumentele sale, îşi plimba liniştit privirile pe feţele noastre, cu un zîmbet ironic care cobora sleit spre colţurile gurii.

Lui Pirandello îi plăcea să discute despre fluxurile şi refluxurile inspiraţiei sale, despre zilele « fericite » cînd totul îi merge în plin, ca şi despre cele « disgraţiate », cînd ideile abia ivite dispar şi sînt anulate prin acuitatea autocritică favorizată de dispoziţiile nefertile.

— « Inspiraţia » — susţinea Pirandello — nu este altceva decît acceptarea prin discernămînt spontan a ideilor bune ce ne trec prin cap, iar lipsa inspiraţiei este starea aceea arţăgoasă cu noi înşine, cînd nimic, nici chiar ceea ce e bun, nu ne este pe plac.

Vorbea repede, rostind unele cuvinte în dialectul sicilian cu dublări de consoane şi cu sunete mîncate, încît era greu de urmărit. Îl ascultam totuşi cu plăcere, pentru că avea un glas frumos, uşor voalat, pe care-l folosea ca un actor de geniu, împrumutîndu-i umbre amărui sau scurte sclipiri metalice. Faţa subţire şi lunguiaţă se sfîrşea într-un barbişon ascuţit, pe care îl netezea mereu, cu un gest scurt şi nervos. Am avut impresia că mintea lui urmăreşte mai multe gînduri deodată, şi de asta trece fără vreo legătură vizibilă de la un subiect la altul. Îşi exprima mereu admiraţia faţă de tehnica modernă. Cred că a prevăzut într-un fel inventarea apropiată a magnetofonului. Spunea că, în curînd, nişte aparate uşor de manipulat vor fi instalate în toate teatrele lumii şi vor înregistra fiecare spectacol, păstrînd secole la rînd nuanţele de interpretare actoricească. Această imensă bibliotecă acustică va îngădui apariţia unor actori din ce în ce mai desăvîrşiţi. Ei vor cunoaşte felul cum au înţeles şi au interpretat teatrul precursorii lor, documentele sonore ferindu-i de erori, îndeosebi de monotonia expresiei, care ucide drama.

— Teatrul adevărat nu vorbeşte jargonul cotidian — era de părere Pirandello — Shakespeare, Calderon, Racine, Goethe, Schiller plămădesc o limbă a lor. Ea presupune un stil al rostirii incandescent, care nu seamănă decît cu el însuşi, nicidecum cu felul de a vorbi al omului de pe stradă. Emoţia dramatică smulge sintaxei, vocabularului şi organului de fonare scăpărări înrudite cu poezia, sora mai vîrstnică a dramei. Teatrul mare nu răsare decît în epocile cînd, de la o zi la alta, iureşul fantastic al istoriei deschide perspective noi omenirii: Salamis la grecii antici, epoca elizabetană la englezi, descoperirea Americii la spanioli, ivirea unor idealuri spirituale noi în Germania.

Într-o după-amiază, Fernando de Cruciatti şi cu mine am fost invitaţi de Pirandello în casa lui de pe strada Antonio Bosio. Urma să primesc acolo autorizaţia scrisă pentru traducerea lucrărilor asupra cărora căzusem de acord. De Cruciatti ceruse şi el exemplare prevăzute cu sugestiile de regie ale autorului din piesele

Se non cosí, Liolá, Cosí è (se vi pare), Il giuoco delle parti, Sagra del Signore della Nave, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, etc.

Autorizaţia mi-a bătut-o la maşină cu un deget, pe Remingtonul portabil aflat pe o măsuţă scundă în camera de lucru a scriitorului.

— Ce să scriu despre dumneavoastră? — I-am întrebat pe Pirandello, care era un model de comportare în felul cum nu desconsidera tinereţea şi lipsa mea de experienţă profesională.

— Să scrii că n-am căutat să construiesc sisteme nici în teatru, nici în lucrările mele literare, ci am creat oameni — a răspuns prompt, apăsînd pe cuvinte ca să mi le întipăresc bine în memorie. — Oameni vii şi adevăraţi, care gîndesc. De aici rezultă suferinţa lor. Deoarece suferinţa li se pare de neînlăturat, iar evadarea din mica lor colivie e imposibilă, ei raţionează asupra cauzelor nefericirii lor. « Filozofează », cum pretind criticii mei. Dar sofisticarea asupra nefericirii nu e o « modă pirandelliană », ci un fapt cotidian general. Îl întîlnim la orice nivel de evoluţie. El explică, în parte, naşterea literaturilor populare şi profunzimea lor de idei. La un grad mai înalt de sensibilitate, aceasta duce nu la rezolvarea suferinţei, ci la agravarea ei.

L-am auzit spunînd în după-amiaza care aluneca pe nesimţite în calda înserare de septembrie, că intenţionează să scrie o piesă, diferită de tot teatrul său de pînă atunci. I-ar spune La prima giornata del mondo, *şi ar fi legenda vîrstei de aur a pămîntului, cînd omul se înţelegea cu lumea şi firea îi era supusă.*

— Aş termina-o — a încheiat Pirandello — aducînd în scena finală pe duşmanii omului: Egoismul, Teama, Neadevărul, Invidia, punîndu-i să construiască grotesca şi teribila colivie în care sîntem închişi azi cu toţii.

La plecare, a coborît cu noi pînă în poarta casei.

— Ecco — *a exclamat, oprindu-se cu ochii la cerul înstelat. — Se zice că lumea aparţine celor ce se scoală cu noaptea în cap. Nu-i adevărat. Priviţi* stellata — *puzderia de stele de pe boltă! Lumea-i a noctambulilor.*

L-am lăsat în poartă, cu o umbră de vis în priviri. Era, desigur, după una din zilele sale « fericite », care avea să se prelungească pînă în tîrziul nopţii: ne spusese că lucrează la noua sa piesă, Non si sa come.

D. I. SUCHIANU : POVESTIRILE LUI PIRANDELLO

Şi ca volum, şi ca intensitate, şi ca durată, puţini scriitori s-au bucurat de o popularitate egală ca a lui Luigi Pirandello. Bineînţeles, marii vestitori sînt adesea înţeleşi imperfect, şi chiar greşit. Pirandello a fost un asemenea vestitor de focuri noi. Însuşi numele lui o spune (pir = foc; anghelos = vestitor). I s-au pus în seamă tot soiul de idei de o mediocritate şi banalitate nevrednice de marele său spirit. Un critic literar ironizează personajul din nuvela *Il dovere del medico*, care ucide pe soţul iubitei sale şi declară că nu poate fi pedepsit, căci între timp, el, în mod foarte pirandellian, s-a schimbat. A devenit alt om. Acest « altul » n-a ucis niciodată. Şi criticul nostru adaugă, sarcastic: « Comodo, no? » Alteori Pirandello e comparat cu Jaspers, fiindcă « forma » care ne ţine prizonieri, acea « trappola », acea capcană a vieţii, ar fi o idee plagiată după faimosul *Dasein* al lui Jaspers (esserci, a fi acolo), opus lui *Sein*. Tot astfel şi cu evadarea; idee, vai veche cît lumea . . .

În realitate, evadarea de care vorbeşte Pirandello este ceva cu totul nou. Nu e nici o scăpare în vis, nici refugiu în trecut, nici evadare în literatură. Este dacă îmi este permis a spune, o evadare lucidă în tine-însuţi, într-un alt tine-însuţi, personaj nou, diferit de ce ai fost, dar tot atît de *al tău* cum fusese şi cel precedent. Cam aşa cum un bun actor se mută în pielea altuia, diferit de el, şi totuşi identic (căci n-ar putea să joace rolul dacă n-ar avea, în sufletul lui, toate reacţiunile care compun fiinţa personajului ce trebuie întruchipat). Conduita actorului este tocmai această curioasă evadare dintr-un om real într-alt om tot real, un om în acelaşi timp altul şi acelaşi cu tine. Iată de ce Pirandello în nuvelele şi romanele lui (zice criticul Puglisi) vede adeseori universul prin prisma rampei, a actoriei, a prefăcătoriei de teatru, a identificării cu altul. Dacă acest altul *nu* este un alt tu-însuţi, operaţia ratează: şi pe scenă, şi în viaţă. În nuvelele sale — zice Filippo Puglisi, « personajele sînt roluri ; sînt simpli interpreţi ; partitura lor nu şi-au scris-o ei, ci a scris-o Pirandello, care îi conduce din afară ».

De altfel — spune biograful său Nardelli — de teatru s-a apucat mult mai tîrziu, după ce scrisese multe romane şi schiţe (a scris 365 de nuvele !). Şi multe din piesele lui sînt dramatizarea unei nuvele. Simţea la un moment dat nevoia să-şi exprime ideile mai schematic, mai abstract, mai categoric, mai în stil de formulă, de teoremă de algebră. De aceea a recurs la teatru, deşi piesele lui erau acuzate de intelectualism artificial şi « cerebralism ». Dar teatrul îi era necesar, căci prin el făcea ceea ce nuvela nu putea face. Trebuia să arate nu numai că oamenii se înşală pe ei înşişi şi pe alţii, dar şi *cum* fac ei asta. De aceea el le-a divulgat trucurile, le-a demascat procedeele de mistificare, a dat în vileag micile lor scamatorii. Asta însă nu se putea face decît cu ajutorul planşelor, culiselor, decorurilor şi celorlalte şiretlicuri ale scenei. « Eu gîndesc — spunea Pirandello în 1910 — că viaţa e o foarte tristă bufonerie, fiindcă avem în noi, fără să ştim nici de ce nici de unde, nevoia de a înşela, pe noi şi pe alţii, prin spontana creaţie a unei realităţi care, încet-încet, se dovedeşte ireală. Arta mea e plină de milă pentru acei care se înşală singuri ».

Iar dintre înşelători, cel mai perfid este aşa-zisa conştiinţă morală. « Conştiinţa? — se întreabă un personaj din romanul *L'esclusa* (cap. X) — Cînd zic că conştiinţa mea nu-mi îngăduie, zic în realitate că ceilalţi nu-mi dau voie. Ce credeţi că este această conştiinţă grozavă? Este toată acea lume de oameni care stau în mine. Ei îmi repetă ceea ce alţii le suflă ». « Sîntem — zice un personaj din nuvela *La Trappola* — cu toţii prinşi într-o capcană deconectată de curent şi fixată de moarte. Încet-încet, mişcarea , fluxul vieţii, se încetineşte ; focul se răceşte, formele se usucă ; vine apoi clipa cînd mişcarea se opreşte de tot înlăuntrul formei înţepenite. Am terminat şi cu moartea. Şi asta numim noi viaţă ! » Dar să nu exagerăm, cum face criticul citat, care spune : « Forma e temniţa noastră. Văzduhul opune rezistenţă zborului porumbelului de care vorbeşte Kant, dar tot acest văzduh îi garantează zborul. Tot astfel forma se opune liberei expansiuni a eului, şi totuşi, şi totodată, îl asigură. Nu putem trăi decît ca prizonieri ai formei moarte, ca nişte morţi îmbălsămaţi ». Nu este tocmai aşa. Căci acea închisoare nu este închisoare, de vreme ce putem evada dintr-o formă într-altă formă, de noi aleasă. A fi încuiat într-o formă înseamnă — după Pirandello — sclavie ; dar a te putea oricînd încuia într-o altă formă, de tine aleasă, aceasta înseamnă libertate. Pirandello ca scriitor a văzut în posibilitatea de alegere condiţia morală a omului (cum va face şi Sartre mai tîrziu) fără să înţeleagă însă pe deplin rolul hotăritor al

determinării sociale în această alegere. Concepţia lui socială este moralizatoare, nu ştiinţifică.

Multe nuvele au fost prefăcute în piese, pierzînd în abundenţă de fapte şi în adîncime de gînduri ceea ce se cîştiga în forţa de acţiune şi agresivitate simbolistă.

Le este uşor criticilor să socoată pesimistă literatura acestui scriitor. Originar din Nord şi transplantat în Sicilia, inima lui era, de la început, sfîşiată în două. Oraşul acela sărac şi pestilenţial, înăbuşit în fumul minelor de pucioasă care otrăveau nu numai plămînii, dar şi caracterele; apoi prejudecăţile ruginite, bigotismul, superstiţiile, meschinăria, bîrfa, pungăşia, toate acestea nu ofereau un peisaj prea zîmbitor. Desigur că o astfel de lume, ca şi aceea a lui Lampedusa, era o lume care moare, o bucată de istorie care se duce. Totuşi nu găsim în povestirile lui Pirandello nici amărăciunea mîndră, nici indulgenţa resemnată a prinţului Salina. Nefericirile Siciliei şi Italiei i se par lui Pirandello incluse în acele ale omului. Ale omului de pretutindeni. Căci — spune un comentator italian — « odată cu Pirandello, se naşte, ca şi cu Einstein, o nouă dimensiune a spaţiului, hiperspaţiul universal: Rodrig, 'Ntoni Malavoglia, păstorii lui d'Annunzio trebuie spuşi pe limba lor; Ciampo, Leone Gala, Agostino Toti, Ersilia, Signora Frola, Perazzetti, ei pot vorbi toate limbile, siguri că nu vor rămîne neascultaţi, oricare ar fi latitudinea sau longitudinea la care se vor lega poveştile lor ».

Pirandello, vine să înveţe pe oameni dorinţa de a nu se înşela, nevoia de a nu se păcăli pe ei înşişi. Îi imploră să se deprindă a înţelege ce nu le convine, a pricepe că *giascuno* îşi are *suo modo;* că există o *ragione degli altri*, un fel al altuia de a avea dreptate. Pirandello a văzut cum, dinaintea lui « *si apre un mondo senza gente* », se deschide o lume fără oameni, unde nu se poate intra decît cu riscul vieţii, unde Pirandello, el, însă, intră şi face să germineze floarea frumuseţii. Oamenii, oamenii reali, sînt, după Pirandello, în acelaşi timp actori şi fiinţe naturale. Pentru că, după el, sufletul nostru e făcut de alţii, şi totuşi, cu aceste împrumuturi primite de afară, tot noi ne compunem pe noi înşine. Sîntem, în ultimă instanţă, autorii propriei noastre persoane, deşi întreg materialul întrebuinţat în această construcţie vine de la ceilalţi. Ceva mai mult. Nu ne mulţumim cu ce am făcut noi. Căutăm mereu altceva. Căutăm un alt personaj, care să se potrivească încă mai bine cu noi. Vrem să-l schimbăm nu atît din disperare faţă de ce sîntem, cît din credinţa că vom găsi însfîrşit pe omul care vrem să fim. Este acesta un mod acuzator de a evidenţia alienarea omului de propria lui natură.

Literatura nordică, Ibsen cel dintîi, zugrăveşte drama singurătăţii, a izolării îngheţate, a zidului de străinătate ridicat între un om şi altul. Pirandello vine să vestească oamenilor că această singurătate nu e o lege a firii, ci un accident al unei societăţi trecătoare. Între noi şi ceilalţi nu e numai legătură, ci fuziune, de vreme ce, în fiece clipă ei ne fac pe noi şi noi îi facem pe dînşii. Acea osmoză între eul nostru şi opinia publică nu-i numai un rău. E o sursă de amestec în care poate eventual ieşi fraternizare. Vorbind despre morţi, Pirandello spune: « Morţii sînt nişte pensionari ai memoriei noastre. Nu-i plîngeţi pe ei, ci mai degrabă plîngeţi-vă pe voi, fiindcă ei nu vă mai pot da vouă nici un fel de realitate ». În timp ce noi, păstrîndu-i în amintire, îi facem să participe la viaţa reală ca şi cînd ar fi vii.

Aceasta a fost marea idee revoluţionară a lui Pirandello. Ideea că omul cel mai simplu, cel mai oarecare, în tot timpul vieţii sale *schimbă* cu alţii, dă şi primeşte *în schimb*, de la toţi ceilalţi oameni, gînduri, inspiraţii, sentimente,

apucături, din care el fabrică mereu noi ediții de el-însuși. Această osmoză morală opusă solitudinei polare a unui Brand sau Gynt, aceasta a fost vestea de foc, mesajul înflăcărat latin pe care îl aduce într-o lume glacială omul despre care s-a putut spune că e « un scriittore senza latinita »...

Fraternizarea de tot momentul pe care el o descoperă în societățile omenești nu este un optimism convențional, ci este optimismul efortului, optimismul căutărilor de-a lungul decepției, pățaniei, scrîșnirilor de diniți, și încrederii mai departe în vasele comunicante ale gîndului. Această idee, pe care teatrul lui o cam schematizează și o cam abstractizează, o găsim curgînd îmbelșugat în romane și în cele 365 de nuvele ale sale. Acolo tragicul și comicul nu alternează, ci fuzionează în jurul aceleași căutări de tine însuți: ești comic, căci iată, ești cu totul altceva decît crezuseși că ești: și ești tragic, fiindcă ursita ta e să încerci să fii cu totul altul decît acela care ai fost...

Autorul francez al unei cărți despre Pirandello, Chaix Ruy, spune: « A simțit drama cunoașterii, a simțit-o pînă la groază, cu o spontană spaimă, care răsună în cele mai bune din povestirile lui. Aceasta e sursa tragicului pirandellian»

Setea de a pricepe. Groaza de a pricepe greșit. Onoarea de a înțelege. Acesta este Pirandello.

FLORIAN POTRA : PIRANDELLO DRAMATURGUL, DE IERI PÎNĂ AZI

Au trecut peste patru decenii de la premiera absolută a celor *Șase personaje în căutarea unui autor* și ecoul amestecat al aplauzelor întretăiate de fluierături pline de dispreț pare că nu s-a stins cu totul. Atunci, în acea « memorabilă seară » de 10 mai 1921 — povestește biograful lui Pirandello [1] — la Teatrul Valle din Roma, după ultima lăsare de cortină, zeci de minute în șir, tinerii au aplaudat frenetic, au bătut din palme « pînă li s-a cojit pielea de pe ele » și au strigat « bravo ! », în timp ce lumea « cumsecade », lumea « bine » țipa din răsputeri scandînd: « bu-fo-nu-le ! » sau ridica mîinile și privirile spre cer, șuerînd: « balamuc ! ». Pentru ca această invocație să fie justificată, nu întîrziè să cadă o ploaie de pumni și de ghionturi, pălmile răsunară ca niște replici sonore, iar brînciul fu scos ca o sabie din teaca argumentelor extreme. La ieșirea din teatru — continuă martorul ocular — autorul e întîmpinat de cîteva sute de spectatori: jumătate îl aplaudă, jumătate îl fluieră și-l huiduie, cîțiva ajung chiar să-l lovească. Fiica scriitorului, de față, leșină, tensiunea sporește, aversiunea ca și simpatia sînt încordate, pînă cînd, croindu-și cu greu drum prin mulțime, apare adus de un prieten taxiul salvator. A doua zi dimineața, ziarele înregistrează — seisme în cercuri concentrice — încăierări și gîlcevi în diferite puncte ale capitalei italiene, toate cu epicentrul în scena Teatrului Valle.

Încăierări și păruieli, ce-i drept, nu s-au mai semnalat de atunci — în ciuda numeroaselor versiuni scenice din aproape toate capitalele Europei —

---

[1] Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello* (Omul secret. Viața și pătimirile lui L.P.) ed. A. Mondadori, 1932.

dar ori de cîte ori numele lui Pirandello e pronunţat sau scris, lumea — spectatori, cititori şi mai ales criticI — se împarte în două tabere distincte, antagoniste, una exaltîndu-l cu entuziasm, cealaltă respingîndu-l, negîndu-l, ridiculizîndu-l. « Luptele de stradă » din seara premierei au continuat « pe hîrtie », în polemici aprinse, uneori interesante şi revelatoare, dar încă neîncheiate prin sinteze temeinice, prin studii dacă nu « definitive » (o opinie despre opera unui scriitor nu poate fi niciodată definitivă, avea dreptate Luigi Russo), cel puţin cuprinzătoare, edificante: semn că nici acum, după treizeci de ani de la moartea sa, nu se poate vorbi despre Pirandello cu deplină seninătate, cu calm, fără patimă, semn că — orice s-ar spune — opera lui e mereu discutată şi disputată, deci încă vie.

In 1928, Adriano Tilgher, primul « sistematizator » al operei dramatice pirandelliene [1], face din autorul lui *Henric IV* « poetul problemei centrale », vestitor al « noului şi măreţului romantism care va fi sufletul artei de mîine ». După Tilgher, « drama pirandelliană e, esenţialmente, drama de a *te vedea trăind* », iar « teatrul pirandellian e într-adevăr, aşa cum l-am definit, *teatrul oglinzii* »: « e o artă în care *realismul* şi *romantismul* se echilibrează într-o viziune pesimistă a vieţii, care îşi dobîndeşte expresia artistică prin intermediul unui *umorism* acru şi disperat, care contemplă spectacolul lumii şi rîde de el, dar rîsul se contractă într-o schimă dureroasă şi se termină într-un hohot de plîns. Toată cheia artei pirandelliene e aici ». Prin cele 31 de « puncte » sau paragrafe în care e împărţit, studiul dobîndeşte mai curînd un caracter de manifest, de « program » estetic; Tilgher preia « genial » — cum s-a spus — tezele lui Pirandello şi le reelaborează, le sistematizează cu atîta zel, încît, mai tîrziu, Gramsci s-a văzut nevoit să se întrebe dacă nu cumva Pirandello « acceptînd justificările critice ale lui Tilgher, n-a sfîrşit prin a se conforma lor, şi de aceea va trebui să facem o deosebire între Pirandello cel de dinaintea ermeneuticei tilgheriene şi cel de după ea [2].

Cîteva titluri de paragraf sînt suficiente pentru a indica orientarea şi factura interpretării, în cadrul celui mai pur spiritualism postkantian, pentru noi cu totul inacceptabil: *dualism Viaţă-Formă; antiteza, lege a artei pirandelliene; teamă, plictis, milă faţă de viaţă; a te vedea trăind: oglinda paralizatoare; distrugerea caracterului; unul, nici unul, o sută de mii: incomunicabilitatea între indivizi; drama pirandelliană: ciocnirea între Viaţă şi Mască; triumful iraţionalului; gîndirea gînditoare, centrul dramei pirandelliene; dramele dialecticei etc.* « Cu Pirandello — susţine Tilgher — dialectica devine poezie », pentru că « gîndirea nu rămîne abstractă, ea se contopeşte cu pasiunea ». Ca poziţie filozofică, « Pirandello e *relativist*, neagă existenţa unei realităţi şi a unui adevăr în afara noastră, susţine că pentru fiecare din noi a fi şi a apărea sînt unul şi acelaşi lucru, că nu există ştiinţă, ci numai opinie . . . şi că toate opiniile se echivalează între ele . . . tocmai fiindcă, pentru el, toate afirmaţiile, teoriile, legile şi normele noastre nu sînt decît Forme efemere în care coboară, pentru cîteva clipe, Viaţa, dar care sînt lipsite, în sine, de adevăr şi de o consistenţă intimă ».

---

[1] Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo* (Studii despre teatrul contemporan), cap. VII: *Il teatro di Luigi Pirandello* (Teatrul lui L. P.), pag. 186, Roma, 1928.

[2] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (Caietele din închisoare), vol. 5: *Letteratura e vita nazionale* (Literatură şi viaţa naţională), însemnările intitulate *Il teatro di Pirandello*, pag. 46, Einaudi, 1964.

Dimpotrivă, în eseul *Teatrul lui Pirandello* [1], Italo Siciliano respinge posibilitatea unui Pirandello filozof, aşa numita « filozofie pirandelliană » fiind după el « o melancolică, pestriţă şi contradictorie adunătură de locuri comune şi de sofisme decrepite », iar « faimoasa logică pirandelliană e un zadarnic şi defectuos exerciţiu dialectic ». În polemică făţişă cu Tilgher, Italo Siciliano mai afirmă că « atît una cît şi cealaltă [logica şi filozofia] constituie greutatea moartă, balastul care trage în jos, uneori în mod fatal, o operă artistică de o forţă incontestabilă ». Dar Siciliano polemizează, pe de altă parte, şi cu punctul de vedere catolic al lui Silvio D'Amico [2], a cărui opinie cu privire la Pirandello se sintetizează astfel : « . . . dacă fiecare din noi ar fi ,mai mulţi', cum spune părintele celor *Şase personaje*, fiecare din aceşti ,mulţi' n-ar trebui nici să se bucure de foloasele, nici să plătească datoriile ,celorlalţi' pe care-i cuprinde în sine; pe cînd unitatea conştiinţei ne spune că fiecare din noi e mereu ,acelaşi' şi că Paul trebuie să răscumpere păcatele lui Saul, deoarece chiar devenind ,un altul', e mereu una şi aceeaşi persoană». (Gramsci socoteşte că « acest mod de a pune problema e destul de neghiob şi de ridicol »[3].)

Şi la noi, în publicistica românească, poziţiile s-au împărţit de la bun început în două categorii opuse. De pildă, pentru Gemi Zamfirescu, Pirandello e «marele dramaturg italian », enumerat printre autorii de teatru «ce nu sînt simpli scriitori de replici » şi subînţeles ca un autentic « creator de valori psihologice » [4]. Mai decisă în entuziasmul ei şi în acelaşi timp mai prinsă în pînza arguţiei pirandelliene, fascinată de ea, s-a arătat a fi Alice Voinescu, admiratoare fără rezerve a « filozofului », întrevăzînd în opera lui perspectiva unei adevărate înnoiri de structură a gîndirii contemporane : « Drama pirandelliană, pentru a fi pătrunsă, cere altă unealtă decît este bisturiul psihologic, fie el cel mai ascuţit; aci e necesar vîrful din incoruptibilul diamant al logicei. Nu cred să greşesc afirmînd că Pirandello reprezintă pe scenă însuşi *procesul de regenerare al construcţiei logice moderne*, întrucît înfăţişează un nou fel de valorificare a adevărului, printr-o nouă întemeiere a principiilor cunoaşterii » (sic !). Trecînd apoi în revistă cîteva din dramele « pirandellice » (cum le spune ea) cele mai reprezentative, Alice Voinescu — evident influenţată de *Prefaţa* autorului — se opreşte în dreptul celor *Şase personaje*, care « înfăţişează pe scenă durerile creaţiei. Nu e atît vorba să înţelegem un asemenea spectacol cît *să trăim actul înţelegerii* (. . .) Personagiile din această dramă întrupează valori estetice » [5]. Faţă de asemenea aserţiuni, Camil Petrescu se situează la antipod. Culcîndu-l oarecum inelegant pe Pirandello laolaltă cu Shaw într-un acelaşi pat al lui Procust, autorul *Tezelor şi antitezelor* manifestă o reacţie aproape iritată faţă de *Şase personaje*, faţă de relaţia autor-personaj-actor, aşa cum piesa o propune : « De fapt aci intrăm în marea problemă fundamentală a artei : cînd un personagiu de teatru e viu sau numai o fantoşă? problemă pe care Pirandello o escamotează prin procedee ridicole de bîlci ». Sugerînd sarcastic ca titlu mai exact : *Şase personagii în căutarea unui stenograf, apoi a unui director de teatru şi apoi a unor interpreţi fideli*, Camil Petrescu respinge, odată cu piesa şi cu « filozofia» ei, întreaga operă dramatică a lui Pirandello, gest ce poate apărea

---

[1] Citat după Gramsci, *Il teatro di Pirandello*, pag. 49

[2] Silvio D'Amico, *Il teatro italiano*, Treves, 1932

[3] *Op. cit.*, pag. 50.

[4] George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*. Bucureşti, 1938.

[5] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, capitolul *Pirandello*, p. 91, Bucureşti, 1941.

pripit, cel puţin sub aspect metodologic, deoarece la o singură lucrare ca *pars pro toto*: « Nu, toată filozofia lui Pirandello este o vitrină menită să înlesnească vînzarea unei mărfi de mult mai redusă calitate. În general melodrame scrise cu rară ştiinţă a sforărillor teatrale şi cu spirit curent ».[1]

Apropiindu-ne în timp, observăm că atitudinile şi interpretările antitetice rămîn un element constant în « destinul » istoric al operei lui Pirandello. În Franţa, bunăoară, dacă pentru Eugen Ionescu e « depăşit », dramaturgul italian s-a bucurat de adeziunea totală a unui Maxime Chaistaing, pentru care « Pirandello rămîne părintele incontestabil al întregului teatru contemporan »[2]. De altă parte, într-o sinteză dedicată teatrului italian contemporan[3] — după ce invită la lectura lui Gramsci şi după ce, surprinzător, demonstrează că n-a asimilat deloc esenţa unei atari lecturi — Luciano Lucignani îl aşează arbitrar pe scriitorul sicilian într-un acelaşi paragraf cu D'Annunzio, afirmînd că aşa cum din cele 18 compoziţii teatrale ale « poetului-soldat » n-ar mai avea noimă decît una singură, *Fiica lui Jorio*, « tot aşa, din cele patruzecişipatru de drame . . . adunate în *Maschere nude*[4] ale lui Pirandello, rezistă şi depăşesc moda ,pirandellismului' . . . doar primele drame regionale, adică dialectale (traduse ulterior în italieneşte de către autor): de la *Menghina* la *Lămîii din Sicilia*, de la *Bagă de seamă*, *Giacomino* ! la *Ulciorul*, de la *Tichia cu zurgălăi* la capodopera *Liolà*... ». Asociind tot timpul opera lui Pirandello, recunoscut şi înverşunat anti-dannunzian cu aceea a poetului de la Vittoriale, Lucignani afirmă otova că aceşti doi autori « n-au creat o şcoală, n-au deschis un drum; cel mult, experienţa lor e exemplară în sens negativ, dat fiind că au împins-o pînă la limita ei extremă ». Ocolind în mod reprobabil o analiză deschisă, « punctuală », a operei pirandelliene, Lucignani se întreabă distonant: « Cine, astăzi . . . ar mai scrie drame inspirate din dialogul celor *Şase personaje în căutarea unui autor* sau din *Diana şi Tuda?* » (Dar, mai de grabă: cine poate să-şi pună, astăzi, asemenea întrebări, pretinzînd că face critică literară sau dramatică?) În sfîrşit, Lucignani observă — şi e singurul pasaj de bun simţ — că Pirandello mai « aşteaptă şi acum studiul critic menit să formuleze o dreaptă judecată » asupra operei sale: constatarea a rămas valabilă şi actuală, pînă în momentul de faţă.

Mai la obiect, dovedind un contact mai intim cu « pagina scrisă », e studiul închinat *Teatrului lui Pirandello* de Mario Baratto[5], care încearcă să definească opera dramatică pirandelliană prin degajarea unor « elemente pentru o interpretare ,din afară' a acestui teatru », stabilind totodată trei categorii de asemenea elemente, care au contribuit la formarea, la o vîrstă matură, a lui Pirandello ca autor de teatru: istorice, culturale, autobiografice. Criticul constată că, în viziunea lui Pirandello, apare o evidentă tensiune între societate şi individul revoltat, că dramaturgul manifestă un adevărat « cult al învinsului », considerat erou al unei lupte verbale (nu al unor acţiuni). În acest sens, una din « achiziţiile » teatrului pirandellian e astfel formulată:

---

[1] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze* (Pirandello şi Bernard Shaw), pag. 358, Bucureşti, f.d.

[2] Cfr. vol. *Réalisme et poésie au théâtre* (Realism şi poezie în teatru) şi articolul *Le théâtre de Pirandello* de Mario Baratto, pag. 13. Editions du Centre National de la recherche scientifique, Paris, MCMLX.

[3] Luciano Lucignani, *Engagement et disponibilité dans le théâtre italien contemporain* (Angajare şi disponibilitate în teatrul italian contemporan), în vol. *Le théâtre moderne — hommes et tendances* (Teatrul modern — oameni şi tendinţe), Editions du Centre National de recherche scienfique, Paris, MCMLVIII.

[4] Titlul generic al operei teatrale pirandelliene: *Măşti nude*.

[5] v. Mario Baratto, *art. cit.*

« Viața exprimă personaje pe care societatea nu e în stare să le primească în sînul ei ». Ulterior, conflictul individ-societate trece în conflictul individual cu sine însuși (« ocazia » fiind oferită tot de societate), iar de aici, în conflictul autorului dramatic cu teatrul, așa cum teatrul e înțeles în mod obișnuit de public: Pirandello concepe teatrul ca pe o «formă mai autentică decît viața, întrucît e *iluzie integral conștientă*, care neagă societății dreptul de a se ,pune în scenă'. » Eseistul ajunge să vorbească de « anti-drama » personajelor pirandelliene și de « lecția semnificativă » potrivit căreia « individul are nevoie de semenii săi pentru a fi singur, pentru a-i distruge ». În sfîrșit, concluzia cea mai evidentă a căutărilor lui Pirandello pare a fi — după Baratto — « un fatalism asupra destinului individului, condiționat de inconsistența mijloacelor logice și morale cu care-l judecă o societate ». Atrăgînd atenția că prin *Astăseară se joacă fără piesă* se face tranziția de la drama care « devine discuție despre dramă » la teatrul conceput ca un fel de tribunal, Baratto vede în această ultimă modalitate « un nou act de încredere din partea dramaturgului, un refuz frămîntat al misterului și al tăcerii. Pirandello se oprește aici: în pragul unui teatru care s-ar putea situa din nou într-un context istoric și social mai precis, unde încep să se precizeze responsabilitățile fiecăruia: un teatru care să ne permită să distingem călăii de victime, opresorii de oprimați ». (Dar Baratto evită să precizeze dacă și ciclul de « mituri » — ulterior piesei *Astăseară se joacă fără piesă*, care e din 1929 — ar putea intra într-o asemenea viziune).

Am lăsat într-adins la urmă, însemnările lui Antonio Gramsci [1] pentru că deși incomplete, simple ciorne pentru un ulterior « eseu special » asupra lui Pirandello, ele rămîn o sursă fundamentală, un model de cercetare marxistă, o serioasă bază de pornire pentru cercetătorul care se apropie de opera controversatului dramaturg. Mi-aș permite să împart observațiile lui Gramsci în trei categorii: *a)* judecăți și intuiții fundamentale, viabile și azi; *b)* probleme și întrebări ridicate de Gramsci și rămase încă nerezolvate de critică sau insuficient elucidate; *c)* aprecieri infirmate în timp (de altfel, reduse ca număr și importanță).

a) În primul rînd, Gramsci stabilește că, simțind încă din anii studenției la Bonn am Rhein — nevoia generică a unei *Weltanschauung*, Pirandello « și-a făurit o concepție despre viață și despre om, dar aceasta e, individuală', incapabilă de o difuziune național-populară, și care totuși a avut o mare importanță ,critică', de coroziune a unor obiceiuri teatrale ». Tot în legătură cu această concepție, autorul *Caietelor din închisoare* adaugă: « În realitate, mi se pare că deși se poate atribui lui Pirandello o concepție coerentă despre lume, nu mi se pare că se poate extrage din teatrul pirandellian o ,filozofie' ».

În al doilea rînd, gînditorul marxist fixează o primă trăsătură pozitivă — de necontestat — a teatrului pirandellian: « Importanța lui Pirandello mi se pare a fi de caracter intelectual și moral, cultural adică, mai mult decît artistică: el a căutat să introducă în cultura populară ,dialectica' filozofiei moderne, în opoziție cu modul aristotelico-catolic de a concepe obiectivitatea realului. » (Chiar dacă această dialectică, la Pirandello, « e mai mult sofistică », dramaturgul nereușind « să evite un veritabil solipsism »).

În al treilea rînd: « În Pirandello avem un scriitor ,sicilian', care reușește să conceapă viața țărănească în termeni ,dialectali', folclorici (deși folclorismul său nu e cel influențat de catolicism, ci acela rămas ,păgîn', anticatolic

---

[1] Antonio Gramsci, *op. cit.*

sub coaja catolică a superstiţiei) şi care în acelaşi timp e un scriitor ‚italian' şi un scriitor ‚european' şi tocmai aici rezidă slăbiciunea artistică a lui Pirandello, alături de marea sa semnificaţie ‚culturală'... Această ‚contradicţie' intimă a lui Pirandello, a avut o expresie explicită în unele lucrări în proză...».

În al patrulea rînd, o altă intuiţie gramsciană deosebit de penetrantă: «...ar fi de văzut dacă în arta lui Pirandello nu predomină umorismul, cu alte cuvinte dacă autorul nu se amuză făcînd să se nască anumite îndoieli ‚filozofice' în minţi non-filozofice şi meschine, pentru a ‚batjocori' subiectivismul şi solipsismul filozofic».

În sfîrşit, Gramsci îşi întregeşte ideea asupra «contradicţiei» dintre cele trei ipostaze ale personalităţii lui Pirandello, punînd această contradicţie la însăşi temelia conceptuală a dramei pirandelliene: «Aşa cum am mai notat în altă parte, Pirandello e, în mod critic, un ‚băştinaş' sicilian, care a dobîndit anumite caractere naţionale şi anumite caractere europene, dar care simte înăuntrul său că aceste trei elemente de civilizaţie sînt juxtapuse şi contradictorii. Din această experienţă îi provine înclinaţia de a observa contradicţiile în personalitatea altor oameni, şi-apoi de a vedea chiar drama vieţii ca dramă a acestor contradicţii». Optînd, Gramsci preferă scriitorul ‚sicilian': «Mie mi se pare că Pirandello e artist tocmai atunci cînd e ‚dialectal', iar *Liolà* mi se pare a fi capodopera sa, dar nu încape nici o îndoială că numeroase ‚fragmente' trebuie identificate ca avînd o mare frumuseţe şi în teatrul ‚literar'».

b) Cea mai importantă chestiune ridicată de Gramsci — şi de care se leagă viabilitatea şi locul lui Pirandello în istoria literaturii, a teatrului italian — e astfel exprimată: «Unde e [Pirandello] cu adevărat poet, unde atitudinea sa a devenit conţinut, formă artistică şi nu ‚polemică intelectuală', logicism fie chiar şi al unui ne-filozof, ci al unui ‚moralist' în sens superior?» Sau: «În orice caz, rămîne de studiat: 1) dacă [elementul cultural] a devenit artă în anumite momente; 2) dacă acest element cultural nu a avut o funcţie şi o semnificaţie în schimbarea gustului publicului, desprovincializîndu-l şi modernizîndu-l, şi dacă nu a schimbat tendinţele psihologice, interesele morale ale celorlalţi scriitori de teatru, la confluenţa cu futurismul cel mai valoros, în acţiunea de distrugere a meschinei mentalităţi mic-burgheze şi filistine din secolul al XIX-lea». La punctul al doilea, răspunsul a fost dat încă dinainte, de Gramsci însuşi, atît în ce priveşte constatarea generică asupra valorii «culturale» a operei pirandelliene, cît şi, de pildă, în cronica din «Avanti!» la *Plăcerea cinstei* (noembrie 1917)[1]: «Luigi Pirandello e un ‚pionier de asalt' al teatrului. Piesele sale sînt tot atîtea bombe de mînă care explodează în capetele spectatorilor şi produc prăbuşiri ale banalităţii, ruinări de sentiment şi gîndire... Există în piesele sale un efort de gîndire abstractă care tinde să se concretizeze mereu în reprezentarea scenică, iar atunci cînd reuşeşte, dă roade neobişnuite în teatrul italian, de o plasticitate şi de o admirabilă evidenţă a fanteziei». Ideea a fost reluată de Luigi Russo[2] şi plasată într-un context istorico-cultural explicit: «El (Pirandello) a avut meritul de a ne elibera — odată cu polemica etico-politică, provenită din toată opera lui Croce, şi odată cu înnoirea gustului nostru prin paginile lui

---

[1] Antonio Gramsci, *op. cit.* pag. 307

[2] Luigi Russo, *Il tramonto del letterato* (Amurgul literatului), Editori Laterza, Bari, 1960, în cap. *Pascoli e i poeti del Novecento* (Pascoli şi poeţii secolului XIX), pag. 406

Giovanni Verga — de dannuzianism, pentru că a deviat interesele emfatice, semețe, imperialiste, cu care bardul din Abruzzo umplea mințile mic-burgheze, spre alte probleme mai intime, ale cetățeanului ațîțat nu de desfrîul femeii sau al imperiului, ci de problema existenței sale particulare, tembelă, lipsită de harul cerului, al recunoștinței și al iubirii ». De altfel, acesta e punctul de maximă convergență a întregii exegeze pirandelliene și — de ce să nu-i dăm ce i se cuvine — însuși Tilgher pare inspirat în această privință direct din paginile lui Gramsci: « Trecerea lui Luigi Pirandello prin teatrul italian a produs aceleași efecte ca și un bombardament cu explozibil de mare putere asupra unui ogor cultivat, înainte vreme, într-un mod pașnic, într-o ușoară trîndăvie. Solul a fost răscolit pînă în adîncuri, a fost fecundat cu materii chimice fertilizatoare, curățit de buruienile parazitare și păgubitoare, dar pentru a da din nou flori și roade îmbelșugate, el are nevoie de timp și de liniște, iar acum nu oferă privirii decît o panoramă lunară de dezolare și ruină» [1].

Exprimată sub forma unei ipoteze ce urmează să fie supusă verificării, una din observațiile de fond ale lui Gramsci admite posibilitatea de a se stabili o origine comună a « ideologiei » pirandelliene cu aceea a scrierilor teatrale ale lui Nikolai Evreinov. Lui Gramsci i se pare că, în viziunea scriitorului rus, conceptul de ,teatralitate' surprinde o trăsătură psihologică exactă: « ,teatralitatea' este viața însăși, e o atitudine proprie omului, întrucît omul tinde să creadă și să-i facă și pe alții să creadă că e altfel decît e (. . .) Or — se întreabă în continuare Gramsci — ce înseamnă: ,ceea ce sîntem cu adevărat' față de ceea ce căutăm să ,apărem'? Ceea ce ,sîntem cu adevărat', ar fi ansamblul impulsurilor și instinctelor animalice, iar ceea ce încercăm să părem este ,modelul' social, cultural, al unei anumite epoci istorice pe care căutăm să-l atingem; cred că ,ceea ce sîntem cu adevărat' e dat de lupta pentru a deveni ceea ce vrem să devenim ». Iată o cale parcă mai sigură, mai ferită de meandrele și de capcanele speculației abstracte, ale sofismului, în studiul naturii și semnificației luate de mult discutatul raport ,dialectic' pirandellian între realitate și aparență sau — cum se exprimă Tilgher și în general criticii idealiști — între Viață și Formă.

c) Afirmînd că « personalitatea artistică a lui Pirandello e multiplă și complexă », Gramsci împinge la consecințe extreme faptul că dramaturgul a activat de la un anumit moment ca director de teatru și ca regizor, punîndu-și singur în scenă multe din piese: « După moartea lui Pirandello (cu alte cuvinte, atunci cînd Pirandello nu va mai activa ca director de trupă și ca regizor) ce va mai rămîne din teatrul lui Pirandello? O ,canava' generică, apropiată într-un fel de scenariile teatrului pregoldonian, ,pretexte', iar nu ,poezie' eternă . . . Teatrul său trăiește, din punct de vedere estetic, în cea mai mare măsură, numai dacă e ,reprezentat' pe scenă și numai în prezența lui Pirandello ca director și regizor. » E fraza cu care se și încheie, de altfel, însemnările lui Gramsci, dar autorul el se grăbește să adauge, totuși, o paranteză: « (Toate acestea trebuie înțelese *cum grano salis*)». Într-adevăr, era nevoie de această ultimă rezervă, întrucît ea atenuează tonul peremptoriu al unei judecăți pe care timpul, istoria teatrală a ultimei jumătăți de secol, au infirmat-o complet. (O judecată analogă, de altminteri, a fost net dezmințită mai tîrziu și de cariera mondială înregistrată de opera unui emul de

---

[1] Adriano Tilgher, op. cit. cap. *Umanità e disumanità nell'arte di Luigi Pirandello* (Omenie și lipsă de omenie în arta lui L. P.), pag. 270.

excepţie şi fost colaborator direct al lui Pirandello, Eduardo De Filippo: acesta şi, cel puţin, Rosso di San Secondo, răstoarnă afirmaţia superficială. diletantă, a unui Lucignani, după care Pirandello n-ar fi fost un maestru « nici măcar în sens tehnic, meşteşugăresc » !)

Printre puţinii cercetători — teoreticieni sau practicieni ai teatrului — care s-au străduit să răspundă creator la întrebările lui Gramsci se numără cu cinste Ruggero Jacobbi, şi mă refer la interesantul eseu *Actualitatea şi inactualitatea lui Pirandello* [1]. Autorul se ocupă, în prealabil, de formaţia filozofică şi culturală a dramaturgului: « Pirandello nu s-a format astfel ca epigon al unei civilizaţii raţionaliste şi materialiste într-o epocă de idealism, ci tocmai ca reprezentant al unui aspect dramatic şi cosmic al idealismului, împotriva celui prea domol şi împăciuitor, reprezentat în Italia de Benedetto Croce. Dacă ar fi să-l apropiem de un alt sicilian, acesta nu e Verga (de la care a împrumutat, fără-ndoială, unele indicaţii structurale şi soluţii lingvistice), ci e Giovanni Gentile, a cărui 'teorie generală a spiritului ca act pur' poate că n-a exercitat vreo influenţă directă asupra concepţiilor pirandelliene, dar s-a dezvoltat, ca să spunem aşa, paralel, în aceeaşi ordine de idei şi în acelaşi climat istoric». Lărgind aria de implicaţii ale unui asemenea paralelism, Jacobbi stabileşte o corespondenţă posibilă între cei trei mari « confesori publici » ai burgheziei italiene de la începutul secolului nostru — D'Annunzio, Pirandello, Svevo — şi cei trei « protagonişti » ai gîndirii din aceeaşi perioadă: Croce, Gentile, Gramsci. Cu fineţe, Jacobbi atrage atenţia că nu e vorba de filiaţii sau de directe adeziuni mutuale: « . . . prezintă o foarte mică importanţă faptul că individualismul substanţial al lui Pirandello a scos în evidenţă imaginea unui om capabil nu să adere, ci să combată totalitarismul (. . .). Istoria se realizează tocmai în această complexitate dialectică, care e un mod de a fi al oricărei suprastructuri ».

Într-un al doilea moment, amintind de analiza filologului Terracini aplicată unei stileme comune lui Verga, lui Pirandello şi unui înaintaş al lor, Manzoni (şi anume: inversarea subiectului în frază), Jacobbi intuieşte o semnificativă înrudire a lui Pirandello cu un scriitor mult mai tînăr decît el, aparţinînd « unei generaţii care l-a ignorat şi l-a dispreţuit » pe dramaturg: Elio Vittorini, sicilian şi el. Apropierea se poate face, scrie Jacobbi, datorită « memoriei de nesuprimat a unei cadenţe dialectale », dar şi pentru că în ambele cazuri ne aflăm în faţa « expresiei unui chin etic, a unei idei devenite pasiune sau a unei pasiuni articulate într-o idee ». De aici şi pînă la afirmarea valorii de artă a operei, mai precis, a unor opere pirandelliene, nu e decît un pas, şi Jacobbi îl face cu sprinteneală. Preluînd problematica şi metoda gramsciană, eseistul milanez se angajează să răspundă unor întrebări astfel reformulate: în piesele « dialectale », important de ştiut e dacă Pirandello descifrează realitatea în termeni care să nu fie provinciali, care să nu fie doar descriptivi: cu alte cuvinte, dacă o descifrează în mod real; dincolo, în piesele « literare », problema e să statornicim dacă moralismul şi avîntul metafizic îşi găsesc o concretizare, dacă se îngemănează cu realitatea, dacă ele prind, efectiv, trup. Concluzia lui Jacobbi e una de echilibru, de unitate a expresiei: « *Liolà* e o capodoperă în aceeaşi măsură în care sînt şi cele *Şase personaje în căutarea unui autor;* în *Liolà*, un procedeu din secolul al

---

[1] În *Quaderni del Piccolo Teatro* (Caietele lui Piccolo Teatro): *Pirandello ieri e oggi* (Pirandello, ieri şi azi) nr. 1, Milano 1961.

XIX-lea redevine clasic, adică dobîndește o dimensiune imprevizibilă; dar același lucru se întîmplă și în *Șase personaje* prin intermediul unui procedeu de avangardă. Pirandello înfrînge naturalismul folosindu-se de el, și dezminte avangarda practicînd-o; pentru că scopul său nu e, în primul caz, documentarea, și nici, în al doilea caz, polemica. Unicul său țel e de a se exprima . . . a te exprima înseamnă doar a căuta să-ți întemeiezi pe propria și absoluta ta autenticitate, nevoia de autenticitate a lumii; tocmai în acest raport rezidă profunda coincidență a eticului cu esteticul ». Observația e reluată și analizată : « Înaltul realism pirandellian face imediat din obiect un concept sau din concept un obiect; nu se lasă surprins în flagrant delict de impresionism sau de inerție tezistă. Ceea ce împinge înainte conceptele e faptul că ele sînt pasiuni, răbufniri ale vitalității, iar ceea ce răscolește obiectele e încărcătura simbolică a inspirației, aluzia la lumea morală. Cine argumentează — strigă, plînge, și se zbate; dar cine strigă, plînge și se zbate — termină prin a argumenta. Cea mai îngrozitoare scenă de gelozie (densă în erotism) din teatrul modern, aceea între Ersilia Drei și consulul Grotti din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* e în întregime formată din argumente; iar cea mai subtilă argumentație filozofică a teatrului modern, tratatul de estetică teatrală al Tatălui din *Șase personaje*, e hrănită din belșug cu sînge și autobiografie ». Pentru Jacobbi, o serie întreagă de piese pirandelliene, de la *Jocul rolurilor* pînă la *Plăcerea cinstei*, de la *Ulciorul* la *Liolà*, de la *Omul cu floarea în gură* la *Noua colonie* și la *Uriașii munților*, alcătuiește un repertoriu cu frumuseți incontestabile, în care se maturizează și se explicitează cu vigoare, și virtuțile lirice sau simbolice ale inspirației pirandelliene.

Întărind ideea unei depline actualități a lui Pirandello, Jacobbi încheie cu un optimism în bună măsură justificat : « Ar trebui să recunoaștem cu toții că nimic nu e inactual în el, în afară de puținele lucruri care, de la bun început, s-au născut moarte; pentru că ceea ce ține laolaltă și unește diferitele aspecte ale lui Pirandello — deobicei, în mod artificial, despărțite — este tocmai nevoia de autenticitate ca fapt moral și ca fundament al libertății ».

•

Citind și în parte recitind teatrul lui Pirandello astăzi, la noi, e imposibil ca primul impuls să nu fie acela de a-l plasa pe autorul *Omului cu floarea în gură* alături de un Kafka, de un Sartre, de un Brecht, de un Beckett sau, pentru a fi mai ușor înțeleși, în termeni de cultură românească a secolului, între Blaga și Camil Petrescu. Nu pentru că Pirandello ar fi kafkian și cu atît mai puțin sartrian sau brechtian (legitim, în schimb, e să susținem contrarul : Brecht și Sartre au trecut de fapt prin « pirandellism »), ci pentru că îl înțelegem și — acolo unde refuzăm să-l înțelegem, astăzi — îl simțim ca pe o voce pe deplin capabilă să exprime într-un mod original frămîntările veacului nostru, și nu numai pe acelea ale momentelor '20 sau '30, ci în toată întinderea lui de pînă acum. Evident, pentru noi care trăim într-o lume socialistă, unde sofismul sau filozofarea chițibușară nu mai pot fi suportate, *fizic*, nici în viață și nici în artă, — interesul pentru raționamentele și argutiile fără acoperire dramatică, « pirandelliste », e nul. Ca să dau un exemplu, chiar faimoasele *Șase personaje* ne pot ține încordați nu prin ingeniozitatea formulei de dublu sau triplu « teatru în teatru » și nici prin aparenta finețe a dialecticei, ci prin reala, puternica lor încărcătură dramatică, prin faptul că tristețea matură a Tatălui, țipătul elementar al Mamei, neliniștea și limbuția dureroasă a Fiicei vitrege, sînt păsări care înfioară

cu aripa lor oglinda conștiinței noastre. De fapt, Pirandello se întîlnește cu mentalitatea cititorului sau a spectatorului nostru contemporan prin aspirația constantă, coerentă — atît de precis sezisată de Jacobbi — spre *autenticitate*, deci spre adevăr și frumos.[1]

Un asemenea motiv devine o constantă în gîndirea și arta lui Pirandello și mai mult ca sigur — așa cum cerea Gramsci să se verifice — « nu are origini livrești și filozofice, ci e legat de experiențe istorico-culturale trăite. » Fiindcă, iată, aceste adevăruri și altele asemănătoare, extrase din practica socială și nu dintr-un sistem filozofic individual, apar și în *Liolà*, adevărată capodoperă a seriei de piese « dialectale ». Nu spune oare agresiva mătușă Croce blîndei Mita, după ce-și vede urzeala destrămată: « Vorbe, vorbe, da ! Căci nu spun de înșelăciune *așa cum pare ea !* Înșelăciunea e la tine, *și nu pare !* » Și fiindcă sîntem la țară, oricît de diabolice, raporturile între oameni și impulsurile lor sînt mai simple, mai ușor de descifrat: bătrînul și bogatul Jupîn Simone își dorește un copil — atît dintr-o firească, umană, nostalgie a paternității, cît și din necesitatea economică, socială, de a lăsa un moștenitor direct — și fiindcă cinstita sa soție nu l-l oferă, nepoatele sale profită de anumite împrejurări și sînt gata să-i servească pe tavă un moștenitor, firește, nu al lui, numai ca să poată pună mîna pe avere. Totul e autentic aici: și dorința lui Simone, și lăcomia rudelor, și dreapta judecată a lui Liolà, care denunță și destramă mistificarea, bineînțeles așa cum se pricepe el, într-o manieră *sui generis*, de „cocoș" recunoscut al satului.

Situația e aproape aceeași din *Pensaci, Giacomino !*, piesă de asemenea în dialect, dar localizată într-o ambianță mic-burgheză: și bătrînul profesor Toti vrea să devină tată, ca și Jupîn Simone, și la fel cu acesta din urmă, e gata, e fericit, să poată recunoaște un copil care nu e al lui. Ce se întîmplă? Există oameni — de toate vîrstele, din toate mediile sociale, dar mai ales din straturile de jos — care aleargă după un dram de fericire; însă felul în care e orînduită viața burgheză îi împiedică să-l obțină. Din această ciocnire și respingere, mai mult sau mai puțin brutală, oamenii — personajele — rămîn infirmi sufletește, pot supraviețui doar prin disimulare. Nevoia de a fi *altfel*

---

[1] E o trăsătură pe care biografii o descoperă încă din perioada de pubertate a scriitorului. Nardelli, care a înregistrat pare-se cu multă fidelitate amintirile lui Pirandello, descrie pe larg episodul în care micul Luigi, proaspăt posesor al unui rîvnit costum de marinar, întîlnește pe stradă un băiețel zdrențăros, de vîrsta lui, și fără să stea prea mult pe gînduri, își desbracă haina nouă și o dă prietenului, pentru că așa învățase la școală și la biserică: să-i îmbrăcăm pe cei goi ! Dar morala episodului nu se oprește la actul de caritate, ci rezidă în perplexitatea îndurerată și răzvrătită a lui Luigi cînd — speriată de consecințe — mama copilului sărac se grăbește să restituie costumul dăruit, fiindcă societatea e guvernată de alte percepte decît cele auzite din gura dascălilor sau a preoților. (« Plînse de ciudă — notează biograful — pentru că în numele unei înțelepciuni necunoscute era împiedicat să trăiască după învățăturile evangheliei ».) Sau celălalt episod, al tombolei de la biserica Sf. Petru din Girgenti: Luigi cumpăra cu regularitate, în fiecare duminică, un bilet la tombola organizată de paroh (premiul era o statuetă, o « madonină »), dar nu cîștigase niciodată. Faptul e observat de preot care — vrînd să facă plăcere familei înstărite a lui Pirandello — hotărăște într-o zi ca, indiferent de numele apărut pe bilet, să-l proclame cîștigător pe Luigi Pirandello. Întîmplarea face însă ca biletul cu pricina să fi fost cedat de micul Luigi unui prieten convalescent, după ce numele acestuia luase locul celui dintîi pe loz. Cînd totuși preotul, prefăcîndu-se a-l citi, îi strigă numele, eroul nostru sare ca ars: « Non è vero ! », nu-i adevărat ! De atunci, observă biograful, Pirandello n-a mai călcat într-o biserică. Anecdote, firește, poate chiar rectificate, romanțate, dar de ce Pirandello le-a reținut sau, pentru sceptici, le-a născocit tocmai pe acestea și nu altele, de alt gen? E limpede că ele conțin, desigur precoce, germenii moralismului pirandellian: nepotrivirea între ceea ce se spune și ceea ce se face, adică treapta imediat învecinată cu ceea ce este și ceea ce pare, acolo în Sicilia, la Girgenti, poate chiar în suburbia orașului, în Porto Empedocle, nu aiurea. Și din această nepotrivire — dezamăgirea, amărăciunea, tristețea de o viață întreagă.

sau *altul* pleacă desigur, și în dramaturgia lui Pirandello, de la premizele propuse de Gramsci: « *Teatralitatea* e viața însăși », ceea ce sîntem e cuprins în lupta pentru a deveni ceea ce-am vrea să fim. Cu un amendament sau cu o rezervă, însă: mișcarea, tendința nu e doar de jos în sus, adică de la individ spre un « model » social, ci în toate direcțiile, tocmai pentru că e vorba de impulsuri sufletești genuine, de răbufniri imediate ale vieții lăuntrice, care, la prima vedere, e întotdeauna mai mult sau mai puțin misterioasă (oricît de explicabilă, apoi, la o examinare științifică); tocmai pentru că sîntem în cîmpul artei, care a fost, este și va rămîne mereu la fel de atentă și de sensibilă la manifestările raționale ale omului, ca și la cele iraționale.

Gramsci despică personalitatea lui Pirandello în cele trei zone știute: siciliană, italiană, europeană, pe care le vede într-o activă contradicție. Observația e îndreptățită în măsura în care, față de piesele « dialectale », *autenticitatea* lui Pirandello e mai puțin evidentă în cele « literare ». Dar a fi mai puțin evident, nu înseamnă a nu fi deloc. Acolo și atunci cînd reușește — reproduc iar cuvintele lui Gramsci — « efortul de gîndire abstractă care tinde să se concretizeze mereu în reprezentarea scenică . . . dă roade neobișnuite etc. », și am văzut cum în *Plăcerea cinstei* acest efort e considerat izbutit: Pirandello ajunge să facă artă. Dar efortul acesta reușește și mai tîrziu, în piese ca *Henric IV*, ca *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, ca *Omul cu floarea în gură* sau chiar *Uriașii munților*, adică de fiecare dată cînd autorul nu-și trădează organica, pătimașa sa aspirație spre autentic. Și deoarece gradul cel mai intens sau în orice caz mai vizibil de autenticitate e atins în piesele « siciliene », mi-aș permite să deduc și să generalizez că dramaturgul reușește întotdeauna acolo și atunci cînd rămîne « sicilian », indiferent de motivele tematice, sociale, aruncate în joc. Cu alte cuvinte mă gîndesc că deși cele trei caracteristici formative ale personalității lui Pirandello sînt într-adevăr contradictorii, cum nota Gramsci, ele nu sînt juxtapuse, nu se echivalează. Există o « matcă » primordială care e « siciliană » și care în ultimă instanță *conține* și celelalte două « elemente de civilizație ». De altfel, însuși Gramsci admitea că Pirandello e, de fapt, un « băștinaș » al Siciliei. (Apartenența insulară a dramaturgului, legăturile sale substanțiale cu pămîntul natal pot fi reconstituite la tot pasul, atît din elemente intrinsece cît și din elemente exterioare ale artei sale, de la « localizarea » decorului la referirile explicite sau aluzive ale personajelor, începînd cu *Menghina*, prima lucrare dramatică, și terminînd cu ultima, *Uriașii munților*, inclusiv « miturile » de felul *Poveștii copilului schimbat*, evident țărănească și siciliană, ecou tîrziu poate al basmelor auzite încă din copilărie de la Maria Stella, jupîneasa familiei Pirandello.)

Dacă, stilistic, autorul lui *Liolà* aparține familiei siciliene a lui Verga, a lui Vittorini și, așa cum s-a mai remarcat, a lui Tomasi di Lampedusa, din punct de vedere al substanței și al tonului comic, al *umorului*, cercul asociațiilor se pretează la amplificări. Din amplul și uneori prea pedantul eseu despre *Umorism* [1] rezultă limpede ambiția lui Pirandello de a se înscrie în seminția spirituală a unui Rabelais, a unui Manzoni și mai ales a lui Cervantes. Chiar și definiția pe care dramaturgul o dă conceptului de umorism — « sentimentul contrariului, provocat de o activitate specială a gîndirii reflexive » — pare făurită pe structura și măsura lui *Don Quijote*. Nu e greu de

---

[1] Reprodus în *Saggi, poesie e scritti varii* (Eseuri, poezii și diferite scrieri), vol. VI al *Operelor lui L. P.*, Mondadori, 1960.

ghicit că « afinităţile acestea elective » au la bază nu atît veselia, nu atît simţul comicului, cît tristeţea, amărăciunea, care copleşesc pînă la urmă impresia de bază a cititorului lui Cervantes. E vorba de o tristeţe şi de o veselie împerechiate încă din secolul al XVI-lea în cuvîntul de ordine al lui Giordano Bruno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* (Vesel la tristeţe, trist la veselie), despre care Pirandello scria că reprezintă motto-ul umorismului însuşi.

Spontan, îmi vine în minte una din formulările caracteristice lui George Călinescu, şi asociaţia se produce instantaneu: « Cehov — arată Călinescu [1]) — face parte din familia lui Cervantes şi Molière, adică a acelor genii care au *tristeţea veselă* » (subl. n.). Iată-ne proiectaţi, printr-o răsucire inedită, aproape neaşteptată, în centrul poeticei pirandelliene. Similitudinile, echivalenţele, se ţin lanţ: « Acest deznodămînt *paradoxal* şi *dureros* — notează Călinescu în legătură cu schiţa *Moartea funcţionarului* — este propriu artei lui Cehov, al cărui comic, realist, se întemeiază pe analiza psihologică şi pe *dubla valoare* a lucrurilor, *după cum le consideri obiectiv sau subiectiv* » (subl. n.). Să înlocuim numele autorului citat de Călinescu cu acela al lui Pirandello şi titlul schiţei, să zicem, cu *Jocul rolurilor:* judecata va rămîne perfect valabilă. (Fiindcă « paradoxal şi dureros » e, în genere, Pirandello, iar « dubla valoare a lucrurilor » e pîinea lui spirituală de fiecare zi). Deasemenea: « Cehov e mai aproape de Cervantes, unde ridicolul ia proporţii fantastice şi se descoperă plin de semnificaţii grave », adică exact ca în înţelegerea dată de Pirandello umorismului, unde comicul depăşindu-se pe şi prin sine însuşi, provoacă « sentimentul contrarului », melancolia, tristeţea. Şi Pirandello are *tristeţea veselă* (sau *veselia tristă*, e tot una) şi ca atare locul lui în patrimoniul de valori universale al literaturii e poate alături de Cehov şi desigur după Cervantes. Fără îndoială, se pot indica cel puţin tot atîtea elemente care-l deosebesc pe Pirandello de Cehov, dar aici intereseazâ ceea ce indiscutabil îi apropie, după cum se pot compara, menţinîndu-se fireşte paralele şi îndepărtate, provincia rusească din cumpăna secolelor XIX şi XX, cu provincia siciliană.

Rămîne pentru mine încă insuficient de limpede motivul esenţial care l-a determinat pe Pirandello — în ciuda limitelor sale ideologice, sociale, estetice — să nu rupă la un moment dat cercul închis al construcţiilor sale de « revoltat în genunchi ». De ce atîta sete de autenticitate, adică de dreptate şi libertate, s-a lăsat prinsă în ghiara subţire a neîncrederii, a scepticismului? Experienţele politice ale ţării şi timpului său, culminate în aventura fascismului, în care a crezut pentru o clipă, — să fie cauza fundamentală? (De fapt, *Bătrînii şi tinerii* a fost definit ca « romanul unei mari *decepţii istorice* »; în el, Pirandello narează împrejurările care au pregătit aducerea fascismului la putere.) Sau poate că mai multe cauze la un loc au generat acel « cult al învinsului », al « exclusului » din societate despre care vorbeşte Baratto, şi în care răzbate, într-un fel ciudat, ecoul episodului de încăpăţînată şi vană rezistenţă, pînă la ultima picătură de sînge, a tatălui său, Stefano, în cursul unor lupte de stradă, împotriva bourbonilor, de partea lui Garibaldi, pe care l-a însoţit pînă la Aspromonte? Cert e că, după opinia mea, şi ceea ce e mai greu de înţeles şi de explicat la Pirandello, ţine tot de « sicilianismul » său, de ancestrala, imprevizibila, anarhica tăcere insulară sfîşiată din cînd în cînd de ţipete ale deznădejdii sau numai ale singurătăţii. Dar încă din

[1] Vezi *Studii şi conferinţe*, Espla, 1956, pag. 225.

1893. Pirandello — pentru care « arta e, ca să spunem aşa, pulsul vieţii ... arta urmăreşte şi reflectă viaţa în fiecare mişcare şi în fiecare emanaţie a ei » — trasa un tablou înfricoşător al societăţii contemporane lui, adăugindu-i semnele unei presimţiri, care-l apropie încă odată de Cehov: « Eu nu ştiu dacă, într-adevăr, conştiinţa modernă este atît de democratică şi de ştiinţifică, aşa cum se crede îndeobşte astăzi. Nu înţeleg anumite afirmaţii abstracte. Mie conştiinţa modernă îmi oferă imaginea unui coşmar străbătut de vedenii rapide, cînd triste, cînd amenințătoare, imaginea unei bătălii nocturne, a unui vălmăşag disperat, în care se agită o clipă şi apoi dispar, ca să apară apoi altele, mii de flamuri, în care taberele vrăjmaşe s-au amestecat şi s-au contopit, şi fiecare ins luptă pentru sine, pentru apărarea sa, împotriva prietenului şi împotriva duşmanului. Există în această imagine o continuă ciocnire de voci discordante, o agitaţie continuă. Mi se pare că totul tremură şi se clatină. Nu cred în liniştea încrezătoare a anumitor oameni. Ce o să se întîmple mîine? Suntem desigur în ajunul unui eveniment uriaş. Şi poate că se va naşte şi de data aceasta geniul care — îndreptîndu-şi sufletul spre furtuna ce se apropie, spre marea ce se va revărsa spărgînd toate stavilele şi înghiţind ruinele — va plăsmui cartea unică, seculară, aşa cum s-a întîmplat în alte vremi ».

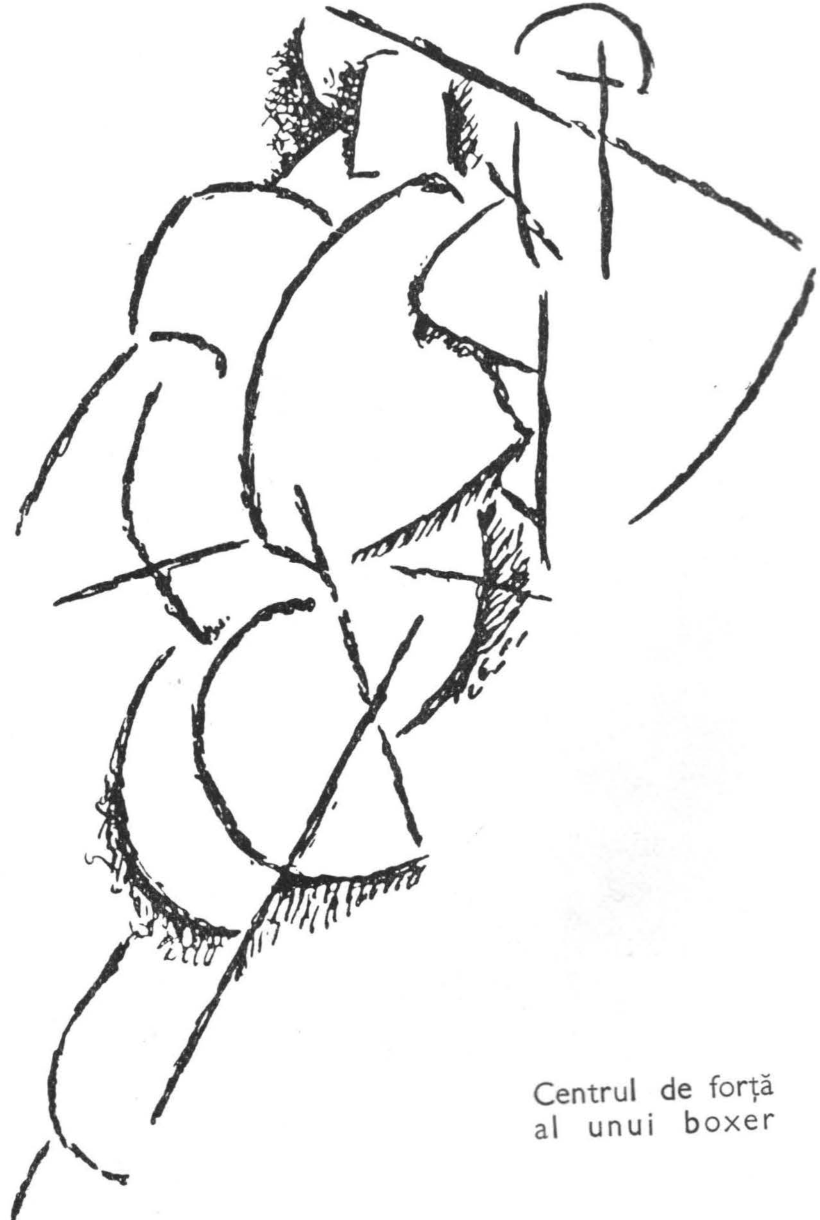
În sfîrşit, o ultimă observaţie: înclinarea pirandelliană pentru « improvizaţia » scenică e doar aparentă; cine crede că autorul piesei *Astă seară se joacă fără piesă* reînvie, pentru a le cultiva, formele pregoldoniene ale commediei dell'arte se înşeală; în sensul acesta, e lămuritoare lectura conferinţei cu titlul *Teatru nou şi teatru vechi*[1], unde Pirandello optează în favoarea lui Goldoni şi denunţă limitele « bătrînei cochete »: « Commedia dell'arte jucată, desigur, la improvizaţie, dar incapabilă să se avînte în şuvoiul unei veritabile improvizaţii, nu era altceva, în fond, decît cvintesenţa locului comun, însăilată pe teme generice şi pe scheme făcute anume pentru a ne încadra în acelaşi repertoriu de fraze stereotipe, de giumbuşlucuri şi vorbe de duh tipice şi tradiţionale, de întrebări şi răspunsuri sacramentale, protocolate ca într-un manual de etichetă ». Iar dacă procedeele exterioare din *Şase personaje*, de pildă, sau din *Astă seară se joacă fără piesă* reuşesc să apară, multora, spontane, proaspete, cu atît mai bine pentru arta lui Pirandello. Înseamnă că şi în privinţa aceasta, dramaturgul italian — despre care se mai spune că e inspiratorul întregului teatru contemporan, ceea ce rămîne încă de studiat şi de demonstrat cu temeinicie — a reuşit să fie « nou ».

Şi, vorba autorului nostru: « În artă, ceea ce a fost creat ca nou, rămîne nou pentru totdeauna ».

[1] *Teatro nuovo e teatro vecchio* în *Saggi poesie e scritti varii*, cit. pag. 239.

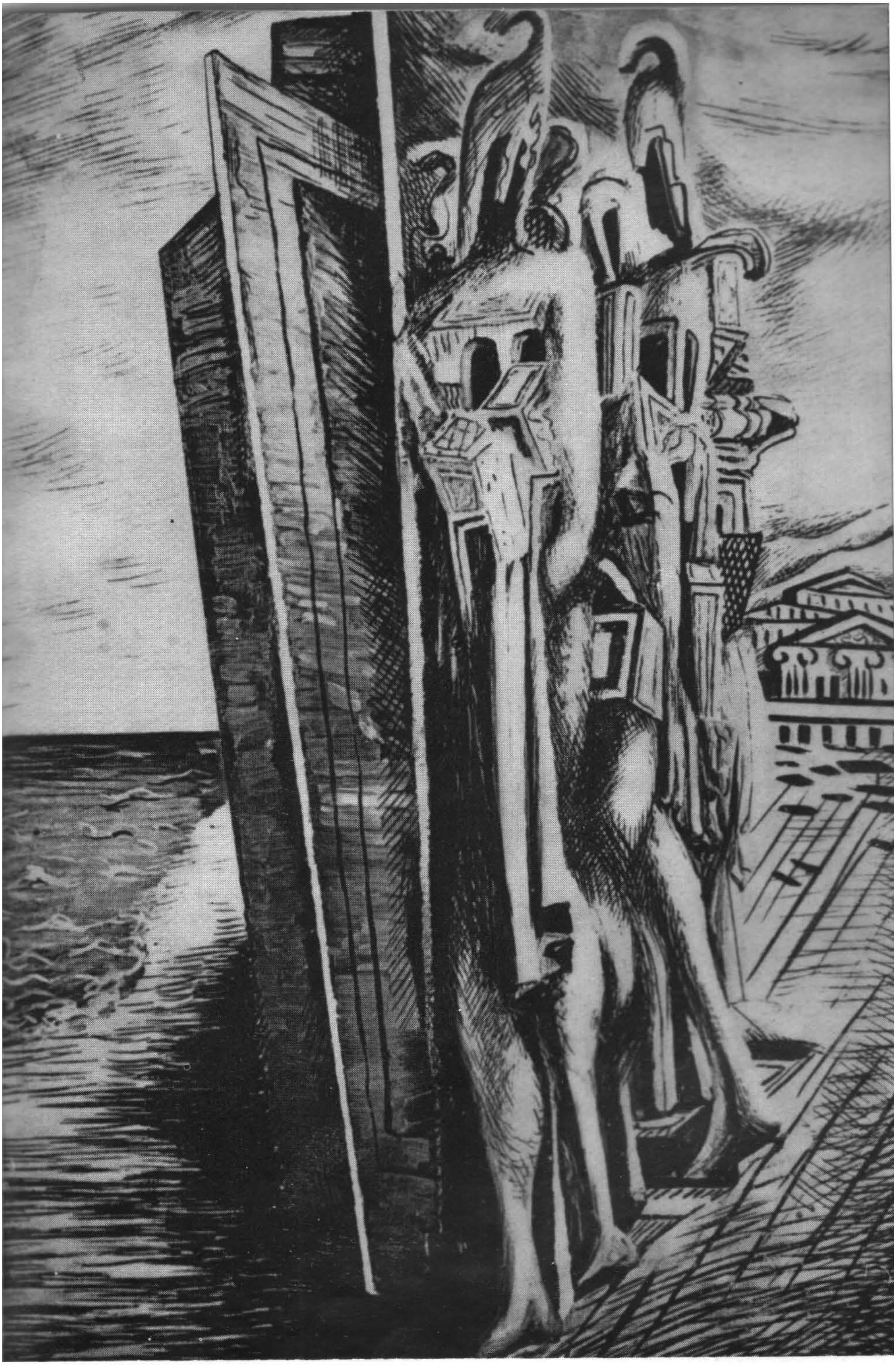
Desene de CARLO CARRÀ

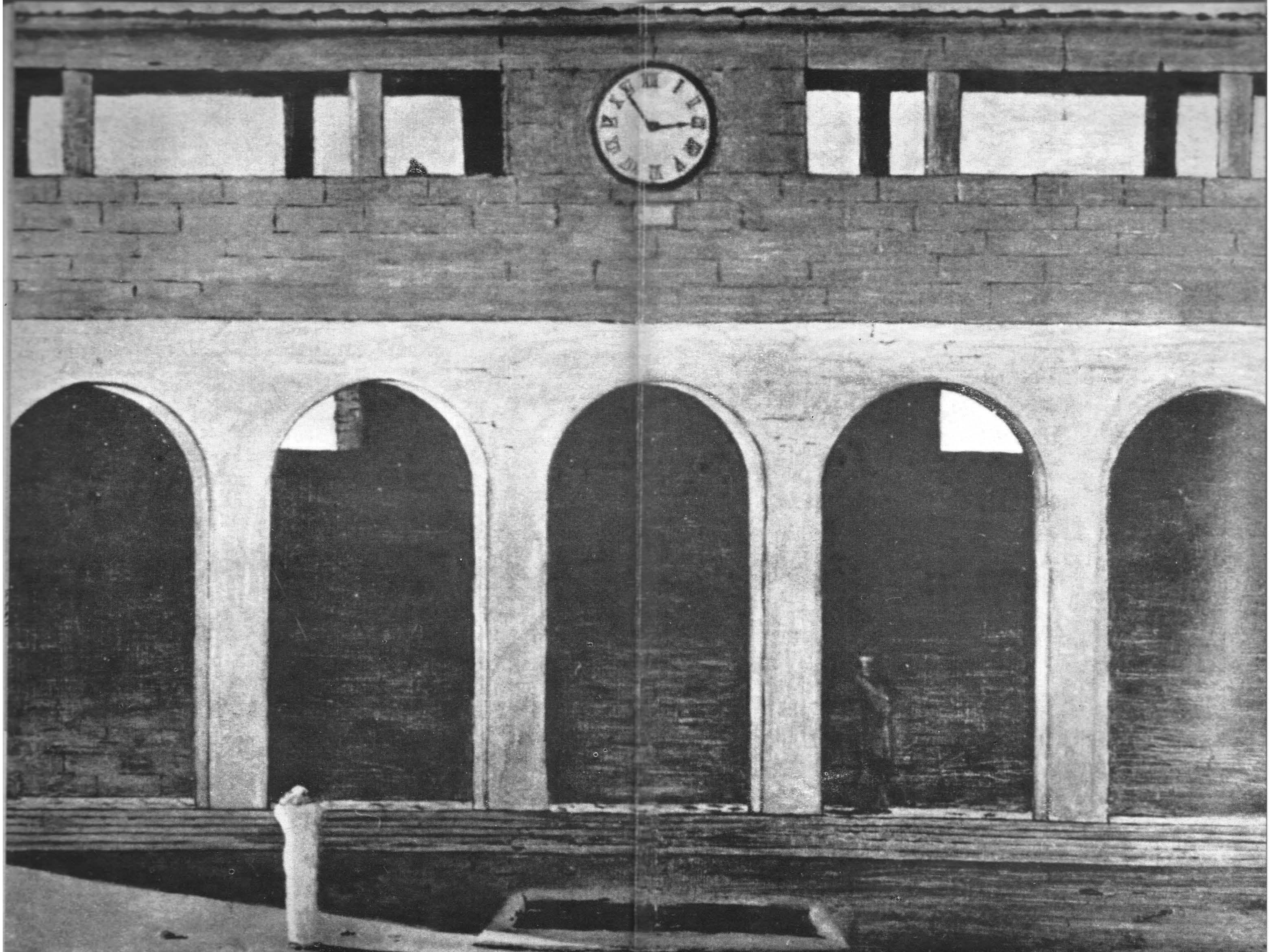
Carlo Carrà văzut de BOCCIONI

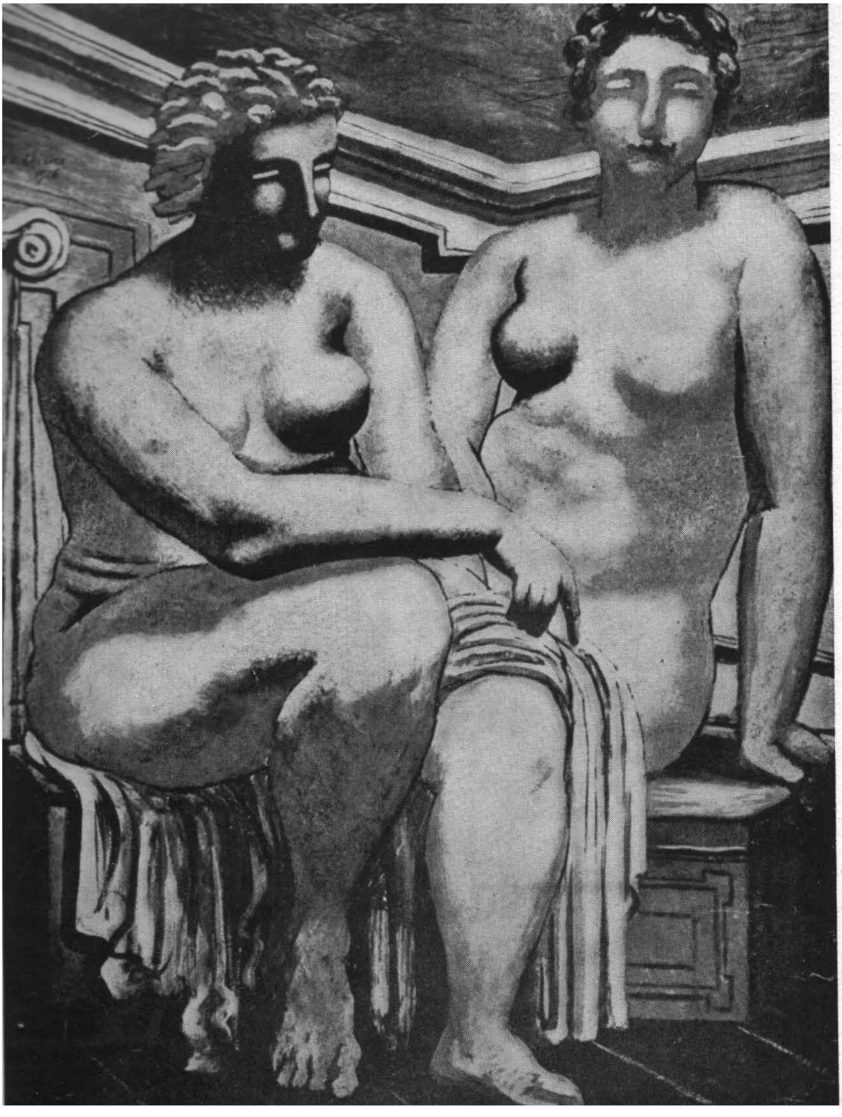


Centrul de forță
al unui boxer

GIORGIO DE CHIRICO







W. B. YEATS

W. H. AUDEN

În memoria lui W. B. Yeats

A dispărut în miezul iernii
Pîraiele erau înghețate, aeroporturile aproape pustii,
Și zăpada desfigura statuile publice;
Mercurul a plonjat în gura zilei muribunde.
Aparatele noastre toate recunosc
Că ziua morții lui a fost o zi geroasă și sumbră.

Departe de chinul lui
Lupii goneau prin păduri veșnic verzi,
Rîul țărănesc era neispitit de cheiurile moderne;
Funebre limbi
Moartea poetului au alungat-o din poemele lui.

Dar pentru el a fost ultima-i după-amiază ca ins,
O după-amiază cu nurse și zvonuri confuze;
Provinciile trupului său s-au răsculat,

Cartierele minții s-au golit,
Tăcerea invadă suburbiile,
Curentul simțirii secă și el a devenit admiratorii săi.

Acum e risipit prin sute de orașe,
Cedat întreg atîtor iubiri necunoscute,
Să-și afle fericirea prin astfel de păduri
Și pedepsit să fie după un cod de conștiință străin.
Cuvintele unui om mort
Schimbate sînt în viscerele celor vii.

Dar în prestanța și zgomotul zilei de mîine
Cînd agenții de schimb urla-vor ca fiarele pe pardoselile Bursei,
Și săracii își vor avea atît de obișnuita lor parte de suferință,
Și fiecare-n propria-i celulă va fi aproape convins că e liber,
Cîteva mii se vor gîndi la ziua aceasta
Așa cum ne gîndim la o zi cînd am făcut ceva mai aparte.
Aparatele noastre toate recunosc
Că ziua morții lui a fost o zi geroasă și sumbră.

●

Erai nătîng ca noi; darul tău a supraviețuit tuturor;
Parohiei cu enoriașe bogate, ruinei fizice,
Ție însuți: besmetica Irlandă te-a pus la cazne.
Acuma în Irlanda delir și timp sînt calme,
Căci poezia nu naște nici o-ntîmplare: supraviețuiește
În valea rostirii ei, unde executorii
Evită să se-aventureze; curge spre sud
Dinspre ferme de izolare și dureri preocupate,
Orașe sumare în care credem și murim; supraviețuiește,
O cale-a-ntîmplării, o gură.
....

În românește de SORIN MĂRCULESCU

Leda şi lebăda

Un freamăt scurt — şi-aripile mai bat
Deasupra fetei. Coapsa i-o-nfioară
Cu negre labe. Sînii mici se zbat
La pieptul lui, sub ciocul ce-o-mpresoară.

Cu mîna-n tremur, şoldul cum să-l zmulgi
Slăvitului penet? Şi-adînc, în vine,
Ce poţi simţi, prin iureşul de fulgi,
Decît bătaia inimii străine?

Fiorii-i nălucesc în coapse zidul
Surpat, aprinsul turn şi pe Atridul
Ucis . . .

Va fi deprins — pierdută-n vaer,
Strunită-n sîngele hain din aer —
Ştiinţa şi puterea la un loc,
Nainte de a fi lăsat să-i cadă
nepăsătorul cioc,
firava-i pradă?

În româneşte de MARCEL BRESLAŞU

Irlandei în vremea ce va să vină

. . . Şi se va spune că am fost
În bun taraf, un bard cu rost
Care-a cîntat pe strune line
Durerea ţării s-o aline.
Nu-s ultimul din cei cu har,

Căci urgisitul ei hotar
Cu roșii trandafiri tivit,
Istoria l-a consfințit
Cînd îngerescul neam al meu
Nici nu-l gîndise Dumnezeu;
Cînd Timpul a bătut sonor
Măsura mîndrului ei zbor —
Şi inima bătu, sub stele,
La fel în pieptul țării mele.
Şi-a fost porunca Timpului
Ca toți luminătorii lui
Să lumineze cu căldură
Cînd ici, cînd colo, o măsură;
Ci fie ca pe-al meu pămînt
Mănos să fie orice gînd;
Şi tot ce țara mea va face
Să fie măsurată pace !

Ca Ferguson ca Davis sînt . . .
Nu-s mai prejos în har și cînt !
În versul meu clocotitor
E spus mai mult ca-n versul lor,
Mai mult despre adîncu-n care
Doar trupul doarme, care moare,
Căci plăsmuirile dintîi
Îmi dănțuie la căpătîi,
Țîșnind din minte, cu avînt,
Să zboare prin vîltori și vînt.
Mergînd pe drumuri măsurate,
Le prețuiți și voi pe toate;
Oricînd, trecînd hotarul țării;
Le iei pe toate-n dunga zării:
Minuni sub stele vii dansînd !
Druidul meu pămînt și cînt !
Cît voi trăi cînta-voi eu
Iubirea mea și visul meu . . .
Ne naștem . . . Moartea nu-i departe,
De ea o clipă ne desparte.
Iubirea, cîntul avîntat,
Tot ce de Timp e luminat,
Chiar plăsmuirile dintîi

Ce-mi dănţuie la căpătîi,
Se duc, se duc să piară, — unde
Doar adevărul se ascunde
Şi loc pentru iubire nu-i . . .
Trec albii paşi ai Domnului . . .
Eu inima-mi topesc în rime
Ca voi, în vremea care vine,
Să ştiţi, hotar c-am îndrăgit
Cu roşii trandafiri tivit !

În româneşte de AUREL COVACI

Vîrtejurile

Vîrtejuri, vîrtejuri ! Faţă de Cremene-n joc !
Prea mult gîndite gînduri bat pasul, sterp, pe loc.
Frumosu-i ucis de frumos, frate de frate,
Şi vechile rînduri sînt şterse de-o mînă de foc.
Nebune fluvii de sînge pămîntul încing;
Pe toate, Empedocle, le-a cîrmit într-altfel;
Hector e mort şi torţe-s aprinse în Troia;
Privindu-le rîdem: bună dar tragică-i voia.

Nu-i nimic dacă tîmpul coşmar stăpîneşte,
Şi trupul-vioară tina-ncruşită-l sluţeşte.
Nu-i nimic ! Lasă-oftatul şi plînsul deoparte,
Un timp măreţ, blînd, mai plin de mireasmă, s-a dus;
Pentru forme, culori, cutii cu drésuri de-actor
Din mormintele vechi — am oftat — acum, capul sus !
Nu-i nimic ! Un glas din cavernă răsună:
« Te desfată ! » e tot ce el ştie să spună.

Purtarea şi munca, sufletul lin, se aspresc,
Şi ce-i ? Favoriţii lui Faţă de Cremene,
De cai iubitorii şi de femei, din lespezi
Sfărmate, sepulcrale, din negrul de dihor
Amestecat cu-al bufniţei, sau din colcăitor
Şi hrănitor nimic de beznă, vor desgropa
Pe muncitor, prea nobilul şi sfînt — şi toate-s
Din nou sorbite-n Vîrtejul etern rotitor.

Lapis lazuli

(Lui Harry Clifton)

Femei isterice spun, am auzit,
Că-s sătule de paletă și arcuș,
De poeții ce rîd fericit —
Căci oricine știe, sau ar trebui:
Nimic drastic de nu se face, curînd
Aeroplanul și zeppelinul vor țîșni,
Vor zvîrli, ca Regele Bill bombele
Pînă ce Orașul va fi culcat la pămînt.

Toți jocul tragic și-l joacă,
Acolo Hamlet pășește, dincoace-i Lear,
Iat-o pe-Ofelia, pe buna Cordelia;
Totuși, ultima scenă bătînd,
Cu marea cortină gata să cadă,
Dacă jocul în piesă le-a fost strălucit
Nu și-l curmă nătîng, ca să plîngă.
Ei știu că Hamlet și Lear sînt veseli, au scut;
Voia bună-nsorind tot ce-i amenință.
Cu toți-au rîvnit, au aflat, au pierdut;
Beznă; Cerul sub frunte străfulgerînd
Tragedia ajunsă la desnodămînt.
Deși Hamlet îngîimă năuc și Lear e un răget,
Și scenele toate, din urmă, sfîrșesc fără preget
În mii și mii de teatre, pe lume, deodată,
Ea nu poate crește c-un deget.

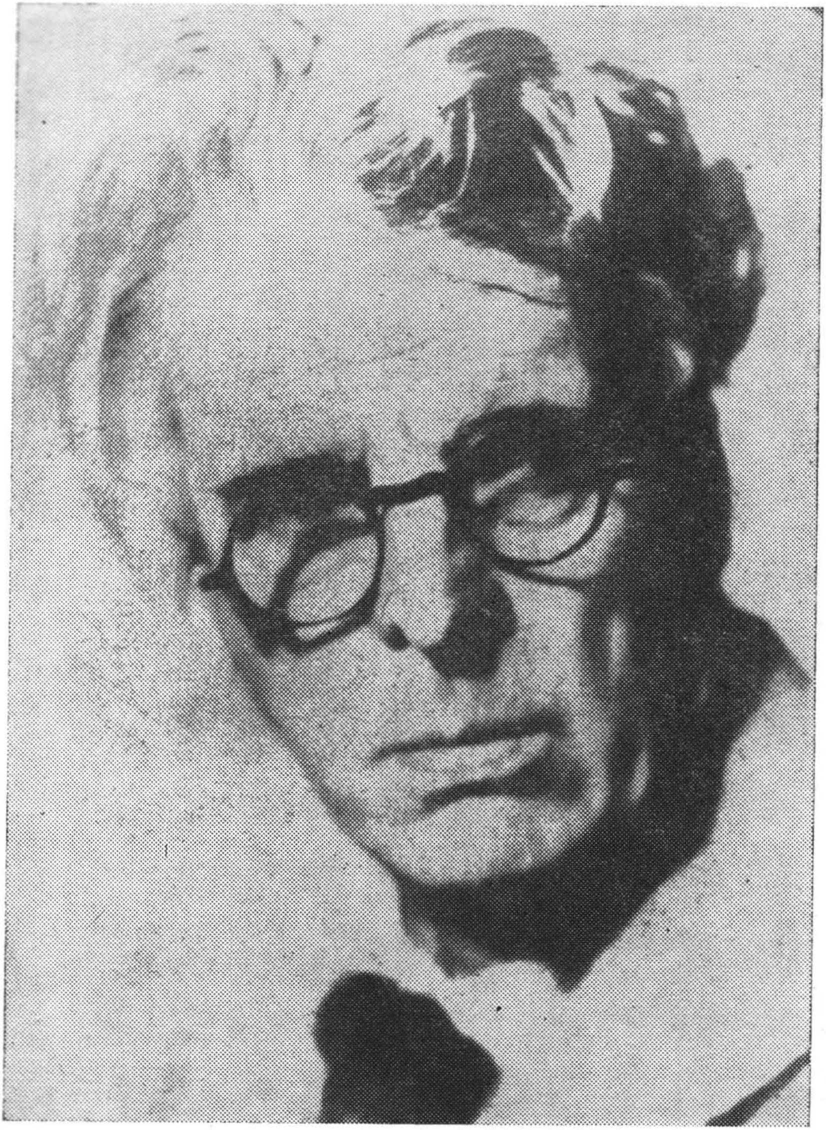
Oricum s-au ivit, pe jos, pe cai, îngîmfat,
Pe cămile, catîri, din corăbii,
Civilizațiile, îmbătrînind, s-au predat.
Chiar și lumina lor, mai apoi, s-a spulberat:

Nici o măiestrie a lui Calimah n-a mai rămas,
Care modela marmora, lesne, ca bronzul,
Şi-a născocit draperii ce păreau că se-naltă
Cînd vîntul de mare le unduia;
Prelungul său gît de lampă făurit
Ca trunchiul unui zvelt palmier — o zi doar a trăit;
Lucrurile, toate, se năruie şi-s iarăşi durate
Şi cei ce le pun din nou în picioare, rîd fericit.

Doi chitai, şi-ndărătul lor un al treilea,
Sînt săpaţi în lapis lazuli,
Peste creştet le zboară o pasăre cu picioare lungi,
Simbol de longevitate;
Al treilea, desigur un servitor,
Duce un instrument muzical.

Orice decoloraţie a pietrii de-azur,
Întîmplătoare fisură, adîncitură,
Pare un fir de apă, o avalanşă,
Un povîrniş domol unde mai ninge
Deşi, neîndoios, ramuri de prun, de cireş înflorit
Înmiresmează căsuţa, spre care, la jumătate de drum
Chinejii aceia se-ndreaptă pieptiş — iar eu
Mă încînt să mi-i închipui acolo şezînd;
De-acolo, privesc şi cerul şi muntele,
Şi vasta, tragica scenă.
Li se cere să cînte cu umbre, cernit;
Degete măestre pornesc melodia.
Din hăţiş de creţuri ochii lor, ochii lor,
Străvechi, sclipitori, — rîd fericit.

În româneşte de DAN CONSTANTINESCU



WILLIAM BUTLER YEATS

Autobiografii

FRAGMENT

Într-o zi, cineva mi-a vorbit de vocea conștiinței și tot rumegînd această expresie am ajuns să cred că sufletul meu, pentru că n-auzeam nici o voce deslușită, era pierdut. Am avut cîteva zile amare pînă cînd o dată, fiind singur cu una din mătușile mele, am auzit șoptindu-mi-se la ureche: « Ce sîcîitor ești ! ». Mai întîi am crezut că-mi vorbise mătușa, însă cînd am înțeles că nu suflase un cuvînt, am conchis că trebuie să fi fost vocea conștiinței și așa mi-a venit inima la loc. Pe atunci, vocea îmi da tîrcoale numai în momentele de criză, dar acum îmi răsună în cap cu totul altfel, neașteptat și emoționant. Nu-mi spune ce trebuie să fac, însă adeseori mă dojenește. Zice, poate: « E nedrept » — despre vreun gînd, și o dată cînd m-am plîns că nu-mi fusese ascultată o rugăminte, a spus: « Ai fost ajutat ». Aveam înaintea casei un mic catarg și un pavoaz roșu cu steagul englez într-un colț. În fiecare seară, îmi luam pavoazul, îl împătuream și-l așezam pe o poliță din odaia mea; într-o dimineață, înainte de micul dejun, deși încredințat că-l strînsesem ca de obicei de cu seară, l-am găsit agățat de catarg și măturînd iarba. Probabil auzisem argații tăifăsuind despre zîne, căci imediat mi se năzări că îl prinsese de catarg una din ele; de atunci, am rămas convins că tot o zînă era cea care îmi șoptise la ureche. Mi-a spus — deși personal nu mai mi-amintesc prea bine — că văzusem o dată sau de mai multe ori, nu știu, o pasăre năzdrăvană într-un colț al odăii. Altădată, puțin după ce se înserase, mergeam în trăsură cu bunica de-a lungul estuarului, lung de cinci mile, dintre Sligo și mare; bunica îmi arătă atunci felinarul roșu al unui vas gata de plecare și îmi spuse că bunicul se afla pe bord; în noaptea aceea am strigat în somn și am început să descriu puntea vaporului. A doua zi dimineața, bunicul sosi pe un cal orb pe

care i-l dăduseră cîţiva pasageri recunoscători. Căpitanul — după cît îmi amintesc povestea — îl trezise din somn ca să-l anunţe că vasul fusese azvîrlit între stînci. Atunci îl întrebase: «Aţi încercat pînzele?»; şi judecînd după răspunsul căpitanului că-şi pierduse orice nădejde, luase el comanda; văzînd pînă la urmă că nava era pierdută, ordonase ca echipajul şi pasagerii să se îmbarce pe şalupe. Propria sa şalupă scufundîndu-se, scăpase înotînd, şi salvase şi pe alţi cîţiva. Mai multe femei plutiseră pînă la ţărm datorită crinolinelor pe care le purtau. «Nu-mi era atît frică de mare, cît de omul acela îngrozitor cu vîsla lui» — mărturisise un învăţător care se număra printre supravieţuitori. Totuşi, opt oameni se înecaseră şi, cu intermitenţe, bunicul s-a necăjit toată viaţa din pricina acestei întîmplări; şi dacă i se cerea să citească rugăciuni în familie, alegea întotdeauna naufragiul sfîntului Paul.

Îmi amintesc de cîini mai limpede decît de orice, în afară doar de bunicul şi bunica. Cel negru, lăţos, n-avea coadă fiindcă i-o tăiase — dacă mi se spusese adevărat — un tren. Cred că mai curînd eu dădeam tîrcoale cîinilor decît ei mie şi toate hoinărelile lor se terminau în ţarcul cu iepuri din spatele grădinii; uneori se încăierau cumplit şi cîinele cel negru — protejat de păru-i lăţos — era cel mai puţin scărmănat. Îmi amintesc de o luptă atît de aprigă încît cel alb nu-şi desprinse colţii din blana celui negru, pînă ce vizitiul nu i-a băgat pe amîndoi în butoiul ce servea ca rezervor de apă, pe unul deasupra celuilalt. Altădată, bunica spusese vizitiului să tundă unul din cîini «cum sînt leii»; după lungi consfătuiri cu grăjdarul, vizitiul îi tunse capul şi umerii lăsîndu-i neatins părul de pe restul trupului. Cîinele dispăru mai multe zile şi nu mă îndoiesc că trebuie să fi suferit amarnic.

Exista în spatele casei o livadă mare plină cu meri, care avea în mijloc răsaduri de flori, o pajişte, precum şi două statui ce împodobiseră altădată prova a două nave; una, printre tufele de fragi, sub un zid înconjurat de pomi fructiferi şi cealaltă, între flori. Cea dintre flori era o doamnă în alb cu rochia fluturînd; cealaltă — un cogeamite flăcău în uniformă — provenea de pe o corabie cu trei catarge, Rusia, *pe care navigase cîndva bunicul; servitorii credeau că nu-i altul decît ţarul, şi că-i fusese dăruită bunicului chiar de către acesta, în persoană.*

Aleea principală, sau drive-*ul cum se spune în Anglia — care pornea de la intrarea casei trecea pe lîngă un pîlc de arbori maiestoşi şi apoi pe lîngă un gard modest ca să ducă la o şosea mărginită de căsuţe murdare şi părăginite — n-avea decît două sau trei sute de iarzi; adeseori m-am gîndit că ar fi trebuit s-o facă să mai dea un ocol,*

pentru că pe atunci judecam poziția socială a oamenilor mai ales după lungimea aleilor din fața casei. Ideea îi năzărise poate grăjdarului, care era prietenul meu cel mai în vîrstă. El avea o carte cu poezii orangiste[1], *și în zilele pe cînd le citeam împreună în șură am cunoscut pentru prima oară bucuria versurilor. Mai tîrziu, zvonindu-se că Fenianii*[2], *pregătesc o răzmeriță, îmi amintesc că se dăduseră puști Orangiștilor; și nu mult după aceea, cînd am început să mă gîndesc la viitorul meu, visam să mor luptînd împotriva Fenianilor. Doream să construiesc un vas minunat, foarte rapid și să am sub ordinele mele o mînă de flăcăi care s-ar fi antrenat mereu ca niște atleți și ar fi ajuns astfel deopotrivă de viteji și mîndri ca voinicii din cărțile cu povești; pe urmă ar fi avut loc o mare bătălie aproape de Rosses și eu aș fi fost răpus. Strîngeam bucățele de scîndură pe care le îngrămădeam într-un colț al curții și mă duceam adesea pe o țarină depărtată unde zăcea trunchiul unui copac putrezit și îl priveam cu jind pentru că-mi părea foarte bun pentru nava mea. Nu visam decît vapoare; într-o zi un căpitan de cursă lungă, care venise să prînzească la bunicul, îmi prinse capul în palme și mă ridică de la pămînt, ca să-mi arate Africa; iar într-altă zi, tot un căpitan de vas îmi arătă fumul de la țesătorii, care se înălța deasupra docurilor, după arborii peluzei, și mă întrebă dacă Ben Bulben era un vulcan.*

O dată la cîteva luni, ne duceam la Rosses Point sau la Ballisodare să văd un băiețaș, stăpînul unui poney care fusese cîndva într-un circ; căluțul uita uneori unde se afla și începea să se învîrtească în cerc așa cum fusese dresat. Băiețașul se numea George Middleton, feciorul celebrului meu unchi William Middleton. Bătrînul Middleton cumpărase pămînturi — pe care le socotise atunci plasament sigur — la Ballisodare și Rosses; stătea iarna la Ballisodare și vara la Rosses. Morile Middletonilor se aflau la Ballisodare, și tot acolo un baraj zdravăn pentru somoni, un rîu învolburat și o cascadă; însă la Rosses aveam de cele mai multe ori de-a face cu vărul meu. Vîsleam la gura rîului sau eram duși să facem vele, fie cu un schooner greoi, fie cu o șalupă mare, echipată în toată regula, ba chiar și cu punte. Sub casă se aflau pivnițe mari, căci acum o sută de ani — și chiar mai curînd — fusese acolo bîrlogul unor contrabandiști; adesea, în asfințit, la una din ferestrele salonului se auzeau trei lovituri violente care stîrneau cîinii: era pe semne semnalul obișnuit al vreunuia dintre tîlharii răposați. Le-am auzit și eu foarte limpede într-o seară; verii mei le auzeau deseori, ca de altfel mai tîrziu și sora mea. Un pilot

---

[1] **Orangiști — membrii partidului ultra-protestant irlandez, fondat în 1795** (*n. r.*)

[2] **Ligă irlandeză teroristă, care a luptat pentru independența Irlandei** (*n. r.*)

îmi mărturisise că după ce visase îndelung o comoară îngropată în grădina unchiului meu, într-o noapte sărise gardul și se apucase să sape, dar își pierdu curajul « pentru că era atît de mult pămînt ! ». Am repetat cuiva ce mi-a spus și mi s-a răspuns că-i mai bine că n-a găsit comoara fiindcă era păzită cu străşnicie de un spiriduş care semăna cu un fier de tocilă. La Ballisodare se mai aflau și cîteva stînci cu o despicătură, și mă îngrozeam oridecîte ori treceam pe lîngă ele, pentru că eram încredinţat că acolo sălășluia un monstru ucigaș ce bîzîia ca o albină.

Datoresc, poate, familiei Middleton dragostea pentru povești; cert este, însă, că în căsuţele din apropierea locuinţei lor am auzit primele basme. Middletonii își socoteau vecinii cei mai apropiaţi drept prieteni și mai întotdeauna îi găseai prin casele piloţilor sau arendașilor din împrejurimi. Erau oameni practici, totdeauna preocupaţi să făurească ceva cu mîinile lor, să construiască vase, să crească găini; erau lipsiţi de ambiţii deșarte. Unul dintre ei concepuse planurile unui vapor cu mult înainte de a mă naște eu, și timp îndelungat după ce atinsesem vîrsta bărbăţiei, îl mai auzeai — avea o fosilă de motor — huruind la zeci de mile în larg sau opintindu-se în estuar ca un astmatic. Fusese construit pe lac și tras prin oraș de nu mai știu cîţi cai; l-au postat în faţa ferestrelor școlii unde învăţa mama mea, scufundînd toată clădirea în penumbra lumînărilor timp de cinci zile, cît l-au tot cîrpăcit, mai ales că se credea că aduce noroc. După numele logodnicei constructorului, fusese botezat Janet, preschimbat de mult timp în forma mai familială de Jennet; cît despre logodnică, murise la optzeci de ani, pe vremea tinereţii mele, după ce adusese soţului numai nenorociri din cauza caracterului ei arţăgos. Un alt Middleton, cu un an sau doi mai în vîrstă decît mine, mă uimea cu apucăturile lui: fugărea găinile să le caute de ouă. Middletonii își cam lăsau casele în paragină și nu schimbau geamurile sparte de la sere; dar oricum ar fi fost, unul dintre ei era vizionar. Erau iubiţi, deși fiind modești n-aveau simţul decorului și al ordinei, și nici darul de a poza chiar faţă de propria lor persoană — ceea ce aţîţă imaginaţia populară.

Uneori bunica mă ducea în vizită la o doamnă bătrînă din Sligo, a cărei grădină cobora pînă la rîu, și era mărginită de un zid dărăpănat acoperit cu micșunele; acolo ședeam ţeapăn pe scaun plictisindu-mă, în timp ce vîrstnicii mîncau prăjituri cu anason și beau vin de Xeres. Îmi plăcea mai mult să mă plimb cu slugile; întîlneam uneori pe drum o fetiţă grăsană; la un moment dat una dintre slujnice mă convinse să-i trimit o scrisoare de dragoste, dar cînd am revăzut-o prima oară după aceea, a scos limba la mine. Ceea ce mă interesa

mai ales erau povestirile argaților. În nu știu ce loc, un om într-un butoi, convinsese un sergent recrutor să-i dea un shilling, după care se rostogoli afară și-și arătă picioarele estropiate. Și în cutare casă, o bătrînă se ascunsese sub patul oaspeților ei — un ofițer cu nevastă-sa — și auzindu-i c-o vorbesc de rău, îi luă la bătaie cu mătura. Toate familiile bine cunoscute în împrejurimi își aveau legendele, grotești sau tragice, și-mi spuneam că ar fi fost îngrozitor să plec departe și să mor pe alte meleaguri unde nimeni nu ar fi știut povestea mea. Pe urmă — să tot fi avut zece sau doisprezece ani — pe cînd eram la Londra, de cîte ori îmi aminteam de Sligo, mă podidea plînsul; și, mai tîrziu, pe cînd am început să scriu speram să-mi aflu cititorii printre cei de acolo. Aproape de Merville, unde locuiam, se afla o altă casă înconjurată de copaci; mă duceam acolo la un băiețaș ce venea uneori să stea cu bunica lui pe care am uitat cum o chema, dar care mi se părea bună și prietenoasă, deși, cînd m-am întors s-o văd pe la treisprezece-paisprezece ani, am descopeirt că nu iubea decît copiii foarte mici. Dacă veneau oaspeți la ea, mă ascundeam în șură și stăteam pitit acolo după o claie mare de fîn în timp ce o slujnică mă striga prin toată curtea cît o ținea gura.

Nu știu ce vîrstă aveam (căci toate evenimentele îmi par a fi la egală distanță), cînd m-am îmbătat pentru prima oară. Fusesem să fac vele cu unchiul și verii mei și marea fusese agitată. Mă culcasem pe punte între catarg și bampres cînd un val se sparse deasupra și-am văzut numai stele verzi în juru-mi. Eram foarte mîndru și ud leoarcă. Cînd am revenit la Rosses, un băiat mai mare decît mine mă încotoșmănă cu straiele lui, care-mi erau atît de largi și lungi încît din pantaloni nu mi se mai vedeau nici pantofii, și un pilot îmi dădu să trag o dușcă de whisky sadea. M-am întors acasă într-o trăsură descoperită și eram atît de mulțumit de starea ciudată în care mă aflam încît — cu toate strădaniile unchiului meu — strigam în gura mare să afle toți că mă îmbătasem; și-am continuat să zbier în tot orașul — pretutindeni pe unde treceam — pînă cînd bunica m-a culcat, dîndu-mi să beau ceva care avea gust de coacăze, și am adormit.

În românește de ALEXANDRU BUCUR

SIMONA DRĂGHICI

Actualitatea lui William Butler Yeats

«SCRUTEAZĂ / VIAŢA, MOARTEA. / CĂLĂREŢULE, TRECI!»[1] *A scruta* cere curaj, sensibilitate, descotorisire de orice prejudecăţi şi orgoliu, inteligenţă, răbdare; este dorinţa de cunoaştere ce sălăşluieşte în fiecare, într-o formă mai mult sau mai puţin manifestă, dorinţă firească deoarece puterea, puterea omului asupra naturii, rezidă tocmai în cunoaştere. Este dorinţa cea mai acută a omului din veacul XX, este dinamul tuturor descoperirilor ştiinţei şi ale celorlalte valori ale civilizaţiei umane. *Viaţa şi moartea* constituie obiectul scrutării, obiect exprimat cu ajutorul a doi termeni inventaţi de om [2] pentru a defini de fapt două aspecte ale aceluiaşi proces, aparent paradoxal, dar profund dialectic şi echilibrat. *Viaţa şi moartea* trebuie să fie în permanenţă scrutate, pentru că în ambianţa mişcării perpetue este necesar să se revizuiască necontenit noţiunile, să ne punem mereu în acord cu lumea, cu Rhea. În accepţiunea lui Yeats, autorul versurilor de mai sus, în acelaşi timp făuritorul unui vast sistem personal de simboluri, *călăreţul* nu este, cum s-ar putea crede la prima vedere, întruchiparea inconstanţei, ci a omului care ţine strîns în mîna-i fermă hăţurile existenţei în continuă mişcare (calul [3]), imprimîndu-i o direcţie, dîndu-i o noimă; totodată simbolul acesta sugerează acea unitate perfectă între cal şi călăreţ pe care uneori o aflăm de-a lungul pistelor de alergări; dar cum pe drumul vieţii orice zăbavă, datorită inerţiei lăuntrice, poate să fie fatală, îi cere călăreţului să meargă mai departe, să nu zăbovească, adresîndu-i acest imperativ absolut — *treci!* A nu te opri nu înseamnă indiferenţă, detaşare, ci a păşi în ritmul pulsaţiilor naturii, a realiza ceea ce Yeats numeşte «unitatea existenţei».

Apelînd la conciziunea *haikai*-ului japonez (pe care, alături de teatrul *noh*, îl admirase şi preţuise o viaţă întreagă pentru sintetismul, forţa de sugestie şi muzicalitatea lui), Yeats ne prezintă în aceste cîteva cuvinte mobilul existenţei sale ca om şi mai cu seamă ca poet, lupta sa dramatică împotriva fărămiţării fiinţei umane. Citindu-i şi, mai cu seamă recitindu-i, poezia şi teatrul, înţelegi mai bine nu numai epoca plină de zbucium în care a trăit, ci şi lupta-i înverşunată, unică printre poeţii modernişti, de a restabili cu tot dinadinsul în opera sa armonia dintre raţiune şi sensibilitate, armonie distrusă de societatea capitalistă.

Dacă Eliot rămîne bardul unei lumi muribunde, Yeats, şi foarte puţini sînt aceia care s-o recunoască, este prin excelenţă un poet de tranziţie, un constructiv. În el aflăm antinihilistul şi omul revoltat care avea să fie Camus

---

[1] *"Cast a cold eye/ On life, on death./ Horseman, pass by."* — Este autoepitaful ce încheie poezia-testament *Under Ben Bulben*, scrisă la 4 aprilie 1938, cu cinci luni înainte de moarte.

[2] *"Death and life were not/ Till man made up the whole,/ Made lock, stock, and barrell Out of his bitter soul."* (*The Tower*, p. III, r. 28—31).

[3] Vezi şi poezia intitulată *Coole Park and Ballylee*, 1931, strofa VI, r. 6.

(uneori dovedind chiar şi mai multă vehemenţă)[1] alături de apărătorul demnităţii umane, al sensibilităţii în lumea brutalului, asemenea fiului de miner din Middlands — D. H. Lawrence.

Yeats însuşi este un univers în continuă efervescenţă, în care se topesc metalele cele mai diferite, transmutîndu-se unele într-altele sau contopindu-se într-un amalgam cu totul neobişnuit ce-şi dezvăluie strălucirea pe măsură ce cauţi să pătrunzi miezul. Este un mănunchi de paradoxuri ce i-a derutat pe mulţi dintre exegeţii şi criticii săi contemporani şi posteriori. Mai toţi au comis şi mai comit încă marea greşeală de a acorda mai multă atenţie unora din scrierile sale aşa zis teoretice, de a căuta să afle în creaţia sa poetică şi dramatică o retranspunere artificială, în versuri, ale acestora.

« Sună oarecum paradoxal — afirmă criticul Graham Hough — ca Yeats, despre ale cărui convingeri se spune adesea că sînt mai fantastice şi mai iraţionale decît cele ale oricărei alte minţi luminate din timpurile noastre, să nu-şi fi pierdut niciodată credinţa în ordinea logică şi utilitatea inteligenţei drept principii fundamentale ale creaţiei poetice ». Şi ca să-l înţelegem cît mai bine în această privinţă, Yeats însuşi ne destăinuie că: « Arta falsă nu este expresivă ci mimetică, nu izvorăşte din experienţă, ci din observaţie şi este mama tuturor relelor convingîndu-ne să ne salvăm trupurile indiferent de preţul pe care trebuie să-l plătim fraudei şi pastişei »[2]. Vitală oricărei arte, sinceritatea se concretizează în cazul său într-o dorinţă permanentă de autodepăşire; ceea ce de altfel a şi imprimat atîta forţă creaţiei sale.

A spune despre Yeats că este un amalgam cu totul neobişnuit nu este deloc exagerat deoarece, trăind la o răscruce de veacuri şi de epoci[3], a absorbit mai tot ce-i putea oferi lumea sa. La Sligo, la bunici, a descoperit în vacanţe Irlanda rurală cu peisajul ei bizar, dominat de Ben Bulben; cu tradiţiile şi superstiţiile ei pe cale să se destrame; cu oamenii simpli şi cu ciudăţeniile lor; cu poezia irlandeză, şi cu basmele cu zîne sau din colorata şi pasionata mitologie celtică; cu tradiţiile vechi, aristocratice ale scăpătatei familii Yeats, plină de figuri pe cît de demne, pe atît de originale. Mai apoi, cu ajutorul tatălui — avocat devenit pictor — va face cunoştinţă cu Shelley, cu Spenser şi cu poezia elizabetană, va nutri admiraţie pentru pre-rafaeliţi şi pentru William Morris, pentru proteguitorul său irlandez, poetul militant John O'Leary (care-l încurajase nu numai să publice ci şi în acelaşi timp să ia parte activă la mişcarea pentru independenţa Irlandei). A devenit pasionat cititor al poeziei lui Swinburne pe care-l admira nu atît pentru muzicalitatea versului cît pentru vigoarea poeziei sale politice. A plătit tribut simboliştilor francezi, pe care-i cunoscuse în timpul deselor

---

[1] Stabilirea unei apropieri între Yeats şi Camus cere o motivare pe care spaţiul desemnat nu mi-o permite. Ea se bazează mai ales pe o comunitate tematică, pe un profund sentiment al responsabilităţii sociale prezent la amîndoi, şi mai puţin în ceea ce priveşte modalitatea de soluţionare ideologică.

[2] W. B. Yeats: *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1960, p. 140.

[3] S-a născut la 13 iunie 1865, la Dublin şi a murit departe de ţară, la Cap Martin, în Alpii Maritimi francezi, în ziua de 28 ianuarie 1939. Este autorul a numeroase cicluri de poezii, dintre care amintim: *Crossways* (1889), *The Rose* (1893), *The Wind Among the Reeds* 1899), *The Green Helmet and Other Poems* (1910), *Responsibilities* (1914), *The Wild Swans at Coole* (1919), *The Tower* (1928), *The Winding Stair and Other Poems* (1933), *A Full Moon in March* (1935) şi *Last Poems* (1936—1939); piese de teatru, cele mai multe în versuri, dintre care cităm *The Countess Kathleen*, *Cathleen Ni Houlihan*, *The King's Threshold*, *Deirdre*, *Purgatory*, *The Words upon the Windowpane*, *The Player Queen* etc; de asemenea a scris o suită de eseuri, un volum autobiografic şi diferite articole, fie de critică literară, fie cu un pronunţat caracter filozofic.

incursiuni la Paris, cît şi celor englezi, a căror reprezentant era prietenul său Arthur Symons, autorul unei lucrări intitulate « Mişcarea simbolistă în literatură » (1899). L-a citit pe Pater, teoreticianul estetismului din Anglia ; Oscar Wilde i-a recenzat laudativ primul volum de versuri « Peregrinările lui Oisin şi alte poezii » ; a devenit autorul unei laborioase ediţii a creaţiei lui Blake; i-a citit pe Keats, pe ruşi şi pe Balzac; l-a admirat pe Homer; Virgiliu nu i-a rămas indiferent ; Erza Pound l-a iniţiat în teatrul japonez; s-a informat despre doctrina budhistă ; a cules folclor irlandez împreună cu Lady Gregory ; a abordat ştiinţele oculte ; l-au preocupat scrierile mistice ale lui Swedenborg şi Berkeley ; a luat aminte la teoriile lui Platon, Plotin şi ale neo-platonicilor, etc. etc.

Iar în privinţa paradoxurilor unul dintre cele mai năstruşnice, deşi poate nu dintre cele mai semnificative, mi se pare cel care rezidă în faptul că Yeats, poetul cetăţean prin excelenţă, este singurul dintre modernişti care şi-a petrecut parte din viaţă (mai ales verile) literalmente într-un . . . turn, rămăşiţă a unei fortăreţe normande din veacurile XII—XIII, în apusul Irlandei — Thoor Ballylee. Altul — că preocupările sale oculte, ce l-au făcut pe Auden să exclame : « Cum naiba a putut un om atît de dotat ca Yeats să ia în serios asemenea prostii », au izbutit să coexiste cu scepticismul său şi cu un profund simţ al realităţii.

« Dialectica » lui Yeats cum îşi intitulează singur ansamblul de idei, este defectuoasă de la bun început prin aceea că se bazează pe supoziţia că adevărul absolut poate fi perceput pur şi în totalitatea lui (fapt care l-a îndepărtat de ştiinţele exacte ce nu-i puteau oferi un asemenea adevăr). Teoriile sale asupra istoriei şi evoluţiei sociale ajung să frizeze fantasticul ; poezia însă, prin raţionalitatea ei, le infirmă, păstrînd doar adevăratul sîmbure dialectic ce-l conţin — negarea negaţiei, evoluţia în spirală, la infinit şi fără putinţa de reversibilitate.

Ceea ce l-a ajutat pe poet să-l întreacă pe teoretician a fost nu numai dorinţa de autodepăşire despre care vorbeam mai înainte, ci şi conştiinţa rolului şi locului ce-i revin poetului în societate. Am deveni victime ale spiritului său paradoxal, dacă l-am considera un evazionist, un ezoteric.

Yeats a fost întotdeauna poetul-cetăţean, participant activ la viaţa politică şi culturală a Irlandei, contribuind la făurirea unui teatru naţional irlandez (s-a numărat pînă la sfîrşitul vieţii printre directori, citind rîuri de manuscrise, dînd sfaturi şi îndrumări, ocupîndu-se de probleme administrative şi de ansamblul de actori), aducîndu-şi obolul la săvîrşirea renaşterii culturale a patriei sale, ca senator, preşedinte al Academiei irlandeze, ca publicist şi om de litere. Pentru meritele sale pe tărîmul literaturii i s-a acordat în 1923 Premiul Nobel. De la Shelley a împrumutat şi dezvoltat ideea importanţei poetului în societate : acela care va ridica în viitor literatura la rangul de filozofie, filozofie nu însă în sensul unei matriţe arbitrare în care să fie înghesuită întreaga fire (Yeats a fost duşman înverşunat al dogmatismului), ci al reflectării lumii în permanentă mişcare. Nu a ocolit niciodată problemele vieţii moderne legate de diferitele manifestări ale naţionalismului şi capitalismului, şovinismului, legate de procesul rapid de dezumanizare în urma intensificării exploatării, de revizuire a vechilor valori perimate, precum şi necesitatea creării altora, pe măsura lumii noi în curs de făurire. Yeats, asemenea contemporanului său american, ce-i drept mai tînăr, Robert Frost, este sincer în a-şi recunoaşte neputinţa de a oferi soluţii concrete, ceea ce însă nu-l împiedică să apeleze la cititor, să-i ceară să ia aminte la

tot ce se întîmplă împrejur şi, uneori, chiar să-l admonesteze pentru nepăsarea lui. Şi poate să pară ciudat (pentru că arareori se vorbeşte despre lucrul acesta), dar Yeats a scris cea mai bună poezie politică din literatura engleză modernă. Nu este vorba de lozinci rimate sau ritmate, de care se fac vinovaţi uneori Spender, MacNiece, Day Lewis, Auden şi epigonii lor, ci de cea mai autentică poezie politică, în lumina tradiţiei unui Spenser, Shelley şi Swinburne. Greu să întîlneşti perechea acestei magistrale definiţii poetice pe care el o dă trădării revoluţiei irlandeze de către burghezia naţională în poezia intitulată « Ziua cea mare » *(The Great Day): Hurrah for revolution and more cannon-shot ! / A beggar upon horseback lashes a beggar on foot. / Hurrah for revolution and cannon come again ! / The beggars have changed places, but the lash goes on* [1]. N-am să adaog decît că *beggar* (mizer) este unul din simbolurile preferate ale lui Yeats, folosit aici în sensul de iresponsabil şi totodată de parazit.

Dar pentru că veni vorba de simboluri să încercăm să lămurim rolul lor în creaţia lui Yeats.

« Cum pot artele să învingă moartea lentă a inimilor omeneşti pe care noi o numim progresul omenirii şi să atingă din nou coardele acestei inimi fără să devină straiele unei religii ca în timpurile străvechi? » Pornind de la această întrebare retorică, el a căutat să găsească mijloacele cu ajutorul cărora să facă să vibreze coardele sufleteşti ale omului, victimă a alienării. De la Baudelaire, probabil, şi-a însuşit teza că poetul, interpret al unei simbolici universale în lumea în care fiecare lucru este un simbol şi deci expresie concretă a unei idei, crează pe pămînt modelul lumii cosmice. Ideea absolutului, a adevărului absolut prezent pretutindeni şi care uneori se poate confunda cu neantul a aflat-o de la Mallarmé. Tot de la el a învăţat despre « corespondenţele ultime » ce leagă formele aparente ale lumii cu actele minţii (alcătuind acel tot absolut armonios), pe care poetul are datoria să le cunoască şi să le formuleze. De la simbolişti s-a contaminat, treptat, de dispreţul pentru regulile estetice permanente în favoarea teoriei dezvoltării ciclice, prin care aceleaşi probleme şi aspiraţii legate atît de intelect cît şi de sensibilitate revin la perioade regulate. Tot datorită lor ş-a intensificat interesul pentru ştiinţele oculte (interes stîrnit încă din copilărie de superstiţiile şi calităţile de vizionar ale unora dintre vecinii sau rudele de la Sligo şi Rosses Point). Prin ele spera să descopere corespondenţele mallarméene, şi cu ajutorul simbolurilor folosite de misticii tuturor timpurilor să ajungă să cunoască obiectele în sine. Foarte posibil ca tot simboliştilor să le fi datorat conştiinţa puterii de evocare a cuvintelor, muzicalităţii şi expresivităţii lor. Dar dacă, sub înrîurirea simbolismului a afirmat la un moment dat că arta este o revelaţie şi nu o critică [2], opera sa ulterioară ne dovedeşte că aceste două noţiuni nu se exclud ci, dimpotrivă, se completează.

Dar ceea ce l-a împiedecat să se abandoneze pe deplin teoriilor simboliste şi în felul acesta să evolueze către un ermetism fatal a fost puternicul sentiment al realităţii imediate şi concrete, vitalitatea şi scepticismul său pozitiv. În accepţiunea lui Yeats simbolul este o imagine ce transcendă un anume timp şi spaţiu şi devine « un suflet viu ».

---

[1] « Trăiască revoluţia şi alte salve de tun !/ Un mizer călare biciuie un altul pe jos./ Trăiască revoluţia şi vină alte tunuri ! Mizerii schimbat-au locul, dar biciul şuieră mereu. »

[2] Este ceea ce-l va face pe poetul şi eseistul englez Edwin Muir să considere critica socială yeatsiană ca fiind de factură pur estetică *(Fontaine*, 1944, p. 112/256).

Experienţa de viaţă pe care o considera de fapt singura cale spre înţelegere, îl făcu să-şi dea seama că versurile pe care le scrisese înainte de 1900 nu erau altceva decît un hibrid artificios incapabil să stîrnească ecouri: « N-am contenit să lucrez, dar a fost un timp în care imaginaţia mea părea să se împotrivească; atunci m-am surprins că scriam despre întîmplări irlandeze cu vorbe ce s-ar fi potrivit mai degrabă unor incidente italiene sau orientale, pentru că stilul meu se formase în acel curent general al literaturii europene care-şi strînge apele dintr-atîtea izvoare; şi cu greu şi foarte încet am purces să-mi făuresc un stil nou ». Irlanda pe care în tinereţe voise s-o reînvie în versurile sale, fusese Irlanda imaginaţiei culegătorilor şi răstălmăcitorilor de folclor şi a concluziei sale pripite asupra stabilităţii seculare a imaginaţiei populare irlandeze.

Reţinînd de la simbolişti tot ce i se potrivea, studiindu-i cu asiduitate pe Shelley, Keats, Blake, Dante, etc., Yeats îşi formă treptat un sistem propriu de simboluri ce-i va servi în căutarea sa permanentă de-a obţine trăiri complete şi, totodată, drept mijloc de transmitere al acestor trăiri. El a devenit conştient de faptul că imaginea (în literatură simbolul este de fapt o imagine) nu este numai expresia artistică a realităţii ci şi unul din principalele mijloace de cunoaştere inerent procesului de gîndire umană. Dintr-o imagine se pot extrage unul sau mai multe înţelesuri, uneori chiar contrarii; alteori, înregistrarea imaginei se poate produce involuntar, fără conştiinţa imediată a celor ce rezidă în spatele aparentului. Înţelegerea simbolurilor (a imaginilor) este limitată de experienţă şi nu de capacitatea noastră de-a le găsi o formulare logică (rolul acesta îi revine artistului). Trăirea artistică nu se poate realiza complet decît atunci cînd artistul solicită în egală măsură intelectul şi sensibilitatea, folosind deopotrivă simboluri emoţionale şi simboluri intelectuale. Dacă în simbolistica şi mitologia sa, Yeats porneşte de la realitatea cotidiană [1], fără a distruge niciodată legătura dintre concret şi abstract, particular şi general, pentru a da expresie experienţei sale, Joyce a folosit simbolul şi mitul pentru « a imprima o ordine » lumii pe care o considera haotică şi lipsită de sens. Deosebirea este grăitoare.

Poezia lui Yeats, cu toată grija sa pentru inteligibil, nu este o poezie facilă şi nu are nimic din discursivul pe care, din comoditate, am învăţat să-l preţuim atît de mult; ea constituie o reacţie împotriva literaturii standardizate ce încearcă să abrutizeze publicul cu producţiile sale ieftine şi de prost gust, împotriva artelor comerciale care « demoralizează prin compromis, fărîmiţare, idealism lipsit de sinceritate şi eleganţă şi prin a pretinde că ignoranţa poate înţelege frumosul ». Dar este mai mult decît o simplă reacţie, este o încercare permanentă (reluată cu fiecare poem în parte) de a adapta, asemenea lui Balzac, nevoilor şi timpului său tot ce modelase Europa. Greutatea înţelegerii de la prima lectură a *unora* dintre poeziile sale nu se datoreşte obscurităţii de care-l învinovăţeşte literatul rancez Louis Cazamian, ci structurii cu totul speciale a poemelor sale. Pe de o parte simbolurile care, în acelaşi context, se caracterizează printr-o mare varietate atît lexicală cît şi gramaticală; pe de altă parte, caracterul spaţial, realizat prin prezentarea consecutivă a mai multor plane. Închipuiţi-vă o prizmă poligonală ale cărei faţete sînt acoperite cu oglinzi măritoare; dinaintea fiecărei faţete este aşezat cîte un obiect ce se reflectă în oglinda respectivă; prizma şi obiectele sînt aşezate pe un platan centrifug,

[1] Vezi poezia *The Circus Animals' Desertion*, part. III-a.

Iar cel care priveşte acest ansamblu observă nu numai imaginile diferite ce se succed în oglinzi ci, în acelaşi timp, şi obiectele reflectate. Fireşte, la prima aruncătură de ochi nu va percepe prea mult dar, declanşîndu-şi fluxul asociativ şi revenind de cîteva ori asupra prizmei, va descoperi noi şi noi imagini (semnificaţii). Faţetele oglinzii prizmatice sînt planele ce variază ca număr de la poem la poem; obiectele sînt elementele concrete de la care porneşte autorul în versurile sale, imprimîndu-le totodată o semnificaţie transcendentă de simbol în imaginea mărită de pe oglindă. Între obiect şi reflectarea lui se crează un puternic cîmp de raze reversibile care antrenează participarea cititorului, prilejuind acea trăire artistică proprie tuturor operelor valoroase. Ansamblul este menţinut într-o mişcare permanentă, ce reproduce perpetua mobilitate a lumii, de către energia declanşată de antiteze. Învăţînd că prin ciocnire se degajă energie, Yeats a devenit maestrul antitezei; şi pentru a menţine focul ajunge să mai facă ceva: să demonteze tiparele tradiţionale ale poeziei la care ţinuse atît de mult în tinereţe. Cu toate că niciodată nu va aborda cu plăcere versul liber, socotind că a reînsufleţi poezia nu este o problemă de formă ci de conţinut şi care, dacă este rodul experienţei, îşi va găsi singur forma cea mai adecvată, Yeats va adapta nevoilor sale tot ce-i poate oferi prozodia. Poate datorită influenţei japoneze a izbutit să devină şi un iscusit mînuitor al perioadei. Sub aspectul simplificării rafinate a formei, pe care o întîlnim în poeziile sale din ultimii ani, aflăm în Yeats un precursor al sobrietăţii stilistice camusiene. Amîndoi au nutrit convingerea că puterea de expresie a literaturii nu constă în poetizarea prozei şi nici în prozaizarea poeziei.

Lapis Lazuli, prin arhitectura sa, se apropie foarte mult de modelul ideal mai sus amintit. În acest caz prizma are patru faţete dispuse grafic în cinci strofe. Poezia porneşte de la o stare de fapt caracteristică perioadei respective: tensiunea crescîndă, atingînd uneori isteria, şi dezorientarea în faţa războiului mondial iminent, dublate de o dorinţă disperată şi neputincioasă de a acţiona în vederea împiedecării lui. Totul este redat prin metafore şi o trecere permanentă de la concret la abstract şi invers. Faţeta a doua ne prezintă un alt aspect — lumea ca teatru pe a cărui scenă tragismul vieţii este înnobilat de umanismul actorilor, absorbind în el întreg procesul firii, tragism — pretutindeni de egală şi imuabilă mărime. Prizma se mişcă mai departe şi prin faţa ochilor ni se perindă bătrînele civilizaţii cu valorile şi edificiile lor efemere. Acelaşi artificiu: concret $\rightleftarrows$ abstract, realizat cu o concizіune de dicton. Nimic nu prisoseşte nici chiar în descrierea bucăţii de lapis lazuli sculptată ce se reflectă în faţeta a patra, şi ultima, a prizmei. Strofele patru şi cinci scot într-o şi mai mare evidenţă raportul dintre obiectul concret din strofa a patra şi imaginea sa reflectată mărit în stanţa următoare.

În versurile sale nimic nu este întîmplător, totul pînă la cel mai mic amănunt a fost gîndit cu minuţiozitatea giuvaergiului. Fireşte rezultatele obţinute variază seismografic; uneori, schema incomplet asimilată, lasă senzaţia de artificial, cum este şi cazul ambiţiosului poem « Bizanţ ». Nu este însă şi cel al poeziilor de mici dimensiuni scrise după 1910 [1].

« Mintea englezului este meditativă, bogată, deliberată . . . Îmi propusesem să scriu poezii scurte sau dramă poetică în care verbul să fie succint

---

[1] Iată una intitulată *The Mermaid* (« Sirena »): *A mermaid found a swimming lad./ Picked him for her own,/ Pressed her body to his body,/ Laughed; and plunging down/ Forgot in cruel happiness/ That even lovers drown.*

şi concentrat, pătruns de tensiune dramatică şi am purces la treabă convins de utilitatea actului meu . . . am încercat să silesc limbajul poetic să coincidă cu cel al vorbirii însufleţite, normale. Doream să scriu în oricare din graiurile ce ne vin mai firesc pe buze cînd monologăm, cum fac eu ziua întreagă, asupra întîmplărilor din viaţa noastră sau din oricare altă viaţă în care ne putem găsi la un moment dat. . . Mi-a trebuit mult timp ca să-mi făuresc un limbaj pe gustul meu ; am început să lucrez la el atunci cînd, acum vreo douăzeci de ani, am descoperit că trebuia să caut nu — aşa cum crezuse Wordsworth — cuvinte de uzanţă comună, ci o sintaxă viguroasă şi pătimaşă şi o coincidenţă deplină între perioadă şi strofă. Deoarece aveam nevoie de o sintaxă pătimaşă pentru a exprima un subiect pătimaş m-am silit să accept acei metri tradiţionali care s-au dezvoltat odată cu limba ».

Subiectul de care vorbeşte este variat ca însăşi experienţa sa de viaţă. Şi dacă volumele de versuri au aparent un caracter antologic, faptul se datoreşte, parte, varietăţii tematice, parte, structurii poeziilor, fiecare constituind în sine o finalitate. Există totuşi o legătură între ele, realizată prin repetiţia unor anumite simboluri, prin similitudini de construcţie, prin tonalitatea magnilocventă uneori, specifică lui Yeats, şi, bineînţeles, prin ideile ce îndeplinesc funcţia de rost în ţesătura poeziei sale.

Religia, a cărei straie trebuie să devină literatura şi toate artele, nu are nimic comun nici cu religia creştină şi nici cu un alt ansamblu de dogme : « . . . în zilele acestea, avem doar o mică măsură din ceea ce se cheamă impuls creator . . . şi o cantitate mai mare din „visul călătorului rătăcit, adormit la umbra dealului", poate fiindcă toate lucrurile simple au fost zugrăvite de pictori sau consemnate de literatură ; dar ele vor avea din nou înţeles pentru noi atunci cînd o nouă civilizaţie ne va face să privim totul cu alţi ochi ».

În aşteptarea acestei civilizaţii Yeats, inamicul numărul 1 al suferinţei pasive, îşi încropi o rampă de idei de pe care să-şi lanseze verbul poetic. Le găsim enunţate în eseuri, în volumul de proză intitulat « Autobiografii », în corespondenţa sa, şi mai cu seamă în cartea aceea stranie în care şi-a consemnat experienţele oculte, « O viziune », (apărută în 1925 şi revizuită în 1937). Volumul prezintă filozofia yeatsiană asupra istoriei omenirii şi vieţii de după moarte. În accepţiunea cărţii, istoria, este un sistem de mişcări antitetice ce se pot reprezenta schematic printr-o spirală (vîrtej) trasată pe un con imaginar de la vîrf spre bază ; cînd spirala atinge baza, civilizaţia cunoaşte o răsturnare completă şi o nouă spirală îşi va începe cursul în mod identic. În privinţa celor ce se petrec după moarte, Yeats susţine, în acelaşi volum, că sufletul trece printr-un purgatoriu complicat în care elimină treptat, prin gîndire, toate evenimentele trăite în viaţă, păstrîndu-şi doar esenţele, pînă cînd este gata să se nască din nou. Putem stabili o oarecare analogie între evoluţia istoriei şi cea a individului. În universul lui Yeats naturalul se întrepătrunde cu supranaturalul şi omul este în permanenţă expus « şocului » şi « miracolului » — impulsului vital. Mitul soţiei regelui spartan Tindar, Leda, iubită de Zeus sub înfăţişarea unei lebede, cea care zămisli apoi două ouă, din care ieşiră Elena şi respectiv Castor şi Pollux, îi furnizează lui Yeats, pe plan poetic, metafora necesară redării artistice a miracolului vieţii. Ciocnirea şi fuziunea supranaturalului (acel « freamăt scurt » şi « iureş » sau mai exact « vîrtej de fulgi ») întruchipat de Zeus-lebădă, cu naturalul, umanul firesc şi individualizat, a cărui expresie este Leda,

perpetuează evoluția istoriei. Dar concretismul yeatsian, pus în slujba accesibilității, merge și mai departe în a solicita experiența cititorului, prezentîndu-i într-un stil abrupt încordat, la timpul prezent, coliziunea dintre regină și Zeus. Apoi tot atît de brusc imaginea-viziune dispare. Suspensiunea rezultată face să se iște întrebarea, țintuită în ultimele versuri de trecutul narativ al detașării.

Lumea fragmentată a realității sociale contravine armoniei universului și această contradicție se repetă în fiecare individ în parte. « Unitatea existenței » constă tocmai în punerea în acord a civilizației cu universul ; pe plan uman, ea se realizează prin stabilirea concordanței între eul individual și « memoria universală » (ce cuprinde suita de esențe mai sus amintită).

Folosind însă criteriul « pasiunii » (timpul) în selecționarea ideilor pe baza căruia își va țese creația, Yeats va renunța la multe din teoriile fantastice. « Memoria universală » capătă în versurile sale aproape înțelesul pe care îl acordăm noi astăzi termenului de ereditate, în timp ce conurile sale spirate împrumută cel mai adesea aspectul unor scări în spirală *(winding stair)* ce indică o evoluție mereu ascendentă.

S-a spus că Yeats opune alienării și decadenței capitaliste erotismul. Drept mărturie se citează cel mai des scurta poezie intitulată « Politica », considerată drept replică usturătoare afirmației lui Thomas Mann că « astăzi destinul omului își prezintă semnificația în termeni politici ». În realitate, este o completare a spuselor lui Mann, o invitație adresată politicienilor să nu uite că politica trebuie să slujească omului și fericirii sale. În apropierea dintre bărbat și femeie, Yeats vede de fapt o manifestare a forței creatoare din om, care l-a făcut și-l face să făurească atîtea valori ce nu se irosesc însă odată cu ștergerea reprezentărilor lor concrete, ci sînt absorbite și păstrate de « memoria universală » (ereditatea) din fiecare din noi. Forța creatoare generează acea fericire pe care o manifestă poetul și cei trei chinezi din *Lapis Lazuli*. Ea se opune tragediei, sentiment generat de teama de schimbare, de moarte, de frica de a vedea cum se destramă lucrurile la care ținem. Dar personajul tragic, împlinindu-și destinul și consumîndu-se în această împlinire, trăiește o bucurie creatoare ce-l face să nu-și întrerupă jocul suspinînd nătîng. Oare nu avem acest sentiment cînd ne gîndim la Lear sau la Hamlet? Imaginea celor trei chitai săpați în bucata de lapis lazuli (albastrul ei are semnificația echilibrului, a serenității) este introdusă în context pentru a afirma că numai demnitatea și tăria umană se pot opune distrugerii la care Fața de Cremene vrea să supună lumea, deoarece, « numai atunci cînd un lucru ne face fericiți și ne putem juca cu el, ne dovedim stăpînii lui și mințile noastre ajung să fie destul de limpezi ca să devină puternice ».

Și astfel rolul artistului (al chitaiului ce poartă instrumentul muzical), ca unul ce posedă impulsul creator într-o proporție mai mare decît ceilalți, devine capital în stabilirea echilibrului, a fericirii, în menținerea vieții.

Într-un fel, *Lapis Lazuli* răspunde întrebării finale din « Leda și lebăda »: — oare ciclurile istoriei își datoresc sensurile omului însuși, sau omul nu este decît un instrument pasiv al unui principiu creator indiferent?

EDITH SITWELL

Cîntec

Regina albinelor ofta în stup, către vînt:
« Dulcele-mi aur, ce greu mă apasă ! »
Un rege bătrîn suspina: « Mă trage-n mormînt
Coroana asta rece, tăioasă ! »
« Apăsătoare căldură ! » ofta inima zilei, de aur.
O, nu ştiu povară mai dulce decît inima mea
Bogată în aur, şi de dragoste grea.

Colonelul Fantock

Astfel vorbi domniţa, sub copaci:
Eram dintr-o familie vestită
De vînători (vînatul cel mai rar
Îi ispitea-n văzduhul pur şi clar) —
Un neam de-o legendară dibăcie
În vînătorile cu şoimi, menite
Să prindă păsărele cîntătoare
Şi-o pasăre cu ochii scoşi: Destinul . . .
(Doar păsările ştiu cît de stingher
E cuibul cel mai'nalt, clădit sub cer).
Acolo, auster şi grandios,
Părea un arabesc sonor Castelul
Şi ne mişcam prin el ca printr-o vrajă
A muzicii, născută din tăcere,
Ce ne hrănea cu lotuşi. Ne tîram,
Cu parfumate buze şi pleoape,
Pe iarba tristei veri, sau ne-aşezam
Sub vreun copac mînhit, cu trunchiul neted.

Iar Timpul se scurgea, pe nesimţite.
Dar Dagobert, şi Peregrin, şi eu
Eram pe-atunci copii; ca nişte ciute

Umblam prin cîntecul atîtor flori
Cu gingaşe potire desfăcute,
Iar viaţa încă mai avea pe-atunci
Făgăduieli — o, nu-ntreba ce fel !
Oricum, nu-mi apărea aşa străină
Cum mi-a părut mereu, de-atunci încoace.
Fiind întotdeauna cam departe
De viaţă, toate lucrurile care
Pot fi atinse, mă umpleau de pace.
Şi visele sfioase îmi plăceau —
Acelea ce se văd sau se aud —
Căci parcă eram moartă, ca un duh,
Ca un crîmpei de rece, şui văzduh.
Sub turlele sonorului castel
Cu acoperiş de paie, toată ziua
Cutreeram prin parcul somnoros,
Iar apele, ca gingaşi paladini,
Ne povesteau fantastice legende.

Frunzişul, ca un piept de porumbel,
Foşnea, parcă grăindu-ne şi el —
Despre iubiri trădate, din vechime.

Cînd bezna cobora, cu paşi ca sporul
Copacilor, bunica se-apleca
Asupră-mi, ca să-mi spună « Noapte bună »:
Şi îmi părea că razele de lună
Se schimbă-atunci în zvoana argintie
A unei vechi flaşnete, ce-ar cînta,
Cu glas de Circe, despre mări ciudate:
Le auzeam talazele-nspumate
În vocea blîndă a bunicii mele.
Iar după ce mă săruta bunica,
Eu desluşeam în umbra-i alungită
Acel strigoi cazon cu favorite
De « calul dracului » — un duh sărman,
Bătut de vînturi, ce se lăuda
Cu straşnice victorii-nchipuite
În faţa unei lumi ce nu-l credea —
Căci singurele bătălii purtate
De-acest viteaz, erau acelea duse
Cu sărăcia şi cu bătrîneţea,
Spre-a se feri de-a iernii reci vîntoasă.
Şi-astfel, prin vocea lui lăudăroasă,
De trîmbiţă războinică, plîngea

Sărmanu-i suflet, ce ştia prea bine
Că-i surghiunit din viaţă pe vecie
Şi că nu-i nimeni jalea să-i aline . . .
De-ar fi murit măcar ! Dar era doar
Bufonul morţii, pe o scenă goală !
Nicicînd din mînă nu scăpase steagul,
Şi-şi povestea victoriile — basme
Despre urgii şi glorii apocrife,
Ce-l consolau acum, la bătrîneţe,
Cînd ajunsese-un Napoleon de şcoală,
Ducînd război cu-o ciurdă de ştrengari,
Ce nu voiau az-buchea s-o înveţe . . .
În antica grădină, ziua toată
Îl ascultam, copilă fermecată,
Cu trup ciudat, cu părul lins şi pal
Ce mă făcea să par o înecată
(Noi toţi păream ieşiţi dintr-o legendă !) —
Şi fratele meu Dagobert, masiv,
De o frumuseţe gravă, ce şi astăzi
E o oglindă-a spiţei angevine
Din care am purces; cu-o fire dreaptă
Şi gingaşă, ca tinerele vînturi
Ce fac să fremete desişul, cînd
Pe ramuri cîntă cele dintîi flori.
Şi Peregrin, mezinul, cu o graţie
Sfielnică, de faun, cu-o privire
Piezişă ca lumina verde, caldă
În care codrul cel adînc se scaldă;
În el se primenea de-a pururi viaţa,
Ţîşnind ca glasul păsărilor, proaspăt;
Şi-avea un păr ca fulgul, iar în vorba-i
Ce mă-ncălzea şi mă-ogoia, simţeai
A focului blănoasă toropeală
Cînd toarce în cămin ca o pisică.

O, verile vrăjite din Troy Park,
Cînd liniştea îmbobocea în frunze !
Sub arborii cu coarne mari de cerb,
Stăteam şi ascultam, precum Ofelia
În blondele-i şuviţe înecată.
Apoi, în vechiul Parc, cădeau deodată —
Fazani de taină — umbre tot mai sure
Şi, printre ele, colonelul Fantock.
În cuhnia castelului, adesea
Bătrînul moţăia în faţa sobei

În care maci cu buzele de pară
Ardeau etern, în roşia lor vară.
Tovărăşia noastră îi plăcea
Bătrînului: cu drag îşi retrăia
Minciunile, schimbînd gherghina plină
De-albine, într-un coif al lui Hercule . . .
De dragul nostru, apăra castelul
Suindu-se pe scara din afara
Odăii noastre, cînd rotunda lună
Foşnea ca seva-ntr-un copac ce creşte.

Veni însă o zi, în miez de iunie,
Cînd florile cîntau, dumnezeeşte,
O arie de Mozart. Colonelul
Stătea plecat peste o carte veche.
Deodată se-auzi o voce dulce
Şi veselă, precum e caprifoliul:
— « Din bătrîneţe-i vine limbuţia » . . .
Bătrînul, doborît de-un vînt de ghiaţă,
Îşi cunoscu atunci ursita — umbra
Mereu mai neagră, ce-i va lua auzul
Şi văzul: se gîndi că n-are parte
Nici de-un mormînt, cu banii puşi de-o parte . . .
O, glasu-acela tineresc era
Un negru clopoţel, care-i vestea:
« E prea tîrziu ! » . . . Da, umbra o să-i fure,
Hapsînă, pînă şi şcolarii răi
Care erau prizonierii săi . . .
În ziua ceea crîncenă, de vară
Îi zmulse Moartea prima fortăreaţă
Cu degetele ei prelungi, de ghiaţă.

În româneşte de PETRE SOLOMON

PETRE SOLOMON

Edith Sitwell, brocart și cenușă

O tulburătoare coincidență a făcut ca doi dintre poeții considerați drept întemeietorii poeziei engleze moderne să dispară aproape în același timp: Edith Sitwell, la sfîrșitul anului 1964, și T. S. Eliot la începutul anului 1965. Amîndoi porniseră la drum în ajunul primului război mondial, laolaltă cu alți poeți, pe atunci tineri și plini de idei îndrăznețe; amîndoi și-au cucerit celebritatea în același an — 1922 — cînd Edith Sitwell și-a publicat placheta intitulată *Façade* (« Fațadă »), iar Eliot poemul *The Waste Land* (« Țărm pustiu »).

Edith Sitwell s-a născut în 1887 la Scarborough, în casa unui aristocrat, urmaș al unei vechi familii normande, înrudită, pare-se, cu dinastia regilor angevini. *Sir* George Sitwell, tatăl ei, era un personaj excentric, în stare, de pildă, să apară în ținută de seară în cea mai sordidă cîrciumă. O spune chiar unul dintre fiii săi, Osbert Sitwell, poet el însuși, ca și Edith și ca și fratele lor mai mic, Sacheverell. Întreg acest *trio* literar a moștenit gustul pentru excentricitate și ostentație al bătrînului Sitwell, care nu era însă numai un aristocrat desuet, ci și un cercetător pasionat al istoriei (autor al unor lucrări erudite, ca de pildă *Cel dintîi Whig*). Edith și frații ei și-au petrecut copilăria la Renishaw Hall, în Derbyshire, pe moșia tatălui lor. (Poeta va evoca, în *Colonelul Fantock*, această copilărie și cadrul ei). Edith a început să scrie versuri foarte de timpuriu, declarînd chiar, în auzul părinților ei uluiți, că « vrea să devină un geniu » . . . Pentru a o încuraja, aceștia o trimit pe continent. Contactul cu arta și cultura europeană a fost hotărîtor pentru orientarea tinerei poete. Pe vremea aceea, adică în ajunul primului război mondial, bătrînul continent era zguduit de puternice mișcări seismice în toate domeniile. În pictură avusese loc, încă în primul deceniu al noului veac, o adevărată revoluție a viziunii plastice, datorită expresionismului în Germania, sau cubismului în Franța. Baletul rus al lui Diaghilev revoluționase, în egală măsură, coreografia și arta spectacolului. O răzmeriță asemănătoare începuse și în literatură, solidară cu celelalte arte într-o lume devenită *universală*, grație progresului tehnic. Războiul mondial avea să întrerupă vremelnic acest proces, aducîndu-i totodată noi și puternice imbolduri (apariția, în plin război, a Dadaismului n-a fost de loc întîmplătoare).

Reîntoarsă în 1914 în Anglia, Edith Sitwell a încercat să aplice lecția artistică învățată pe continent. Climatul era, însă, ostil unor astfel de încercări. Mișcarea lansată, cu vreo doi ani înainte, sub denumirea de « Imagism » de către americanul Ezra Pound și englezul Hulme, se izbise de o indiferență aproape generală. În decembrie 1912, revista *Poetry*, de curînd înființată la Chicago ca o tribună a « Imagiștilor » de pe ambele țărmuri ale Atlanticului, publica o corespondență din Londra a lui Ezra Pound, în care acesta se plîngea că în Anglia « foarte mulți scriitori se îndeletnicesc cu interminabile efuziuni plicticoase, și par convinși că un om poate scrie un bun poem lung, înainte de a învăța să scrie un bun poem scurt, sau chiar un singur vers de valoare. »

Peisajul literar englez era dominat, într-adevăr, de un romantism tardiv şi mimetic, practicat în deosebi de poeţii grupaţi în jurul revistei antologice *Georgian Poetry*, editată, începînd din 1912, de Edward Marsh, şi denumită astfel din convingerea că, sub domnia recent inaugurată a regelui George al V-lea, « poezia engleză se înveşmîntă din nou în mantia vigoarei şi a frumuseţii ». « Păşunismul » militant al celor mai mulţi dintre « poeţii georgieni », care exaltau o natură rustică golită de conţinutul vieţii moderne, a devenit de-a dreptul anacronic în anii războiului, dar a continuat să se manifeste. Edith Sitwell s-a pus în fruntea adversarilor, din ce în ce mai numeroşi, ai « poeziei georgiene », editînd, în 1916, o revistă antologică intitulată *Wheels* (« Roţi »), concepută ca o tribună a modernismului.

Revista a făcut senzaţie la vremea ei, contribuind la crearea unui climat literar prielnic « revoltei moderniste » conduse de Eliot, şi pregătită de mulţi alţi factori, printre care se cuvin amintite eforturile « Imagiştilor » şi apariţia, în 1918, a operei postume a lui Gerard Manley Hopkins, poet vizionar care, în plină epocă victoriană, a exprimat într-o formă modernă, unele din neliniştile omului contemporan. Ca să nu mai vorbim de prezenţa activă şi continuă a irlandezului William Butler Yeats, care alături de americanul Eliot domină lirica engleză din această perioadă.

Atît în paginile revistei *Wheels* cît şi în plachetele de versuri pe care începuse să le publice (prima, încă în 1915, sub titlul *The Mother, and Other Poems)*, Edith Sitwell se străduia să creeze un nou limbaj poetic, în stare să exprime sensibilitatea omului contemporan. Nesocotind tabu-urile tradiţionale în materie de prozodie şi de « dicţiune poetică », ea experimenta ritmuri şi procedee noi (fără să renunţe, însă, aidoma « imagiştilor », la rimă şi la alte atribute ale « metricei » tradiţionale). Înzestrată cu o sensibilitate extrem de acută şi rafinată, poeta încerca să sugereze, în versuri, interdependenţa simţurilor omeneşti, asociind bunăoară senzaţiile vizuale cu cele auditive. Eforturile ei se înscriau pe linia mai veche a « corespondenţelor » baudelairiene, sau a « audiţiei colorate » propovăduite de René Ghil, pe urmele lui Rimbaud.

Căutările formale ale poetei pot părea astăzi naive şi inoperante, dar ele şi-au avut importanţa lor în evoluţia liricii engleze. Edith Sitwell a jucat un rol de seamă în perfecţionarea instrumentelor poeziei engleze moderne, în lărgirea sensibilităţii poetice prin încorporarea viziunii plastice şi mai ales a unora dintre dimensiunile muzicii. Poeta, fiind şi o pianistă de talent, era mai în măsură decît mulţi dintre confraţii ei să realizeze o asemenea incorporare necesară. Muzicalitatea versurilor ei din această perioadă « experimentală » a atras un compozitor de talia lui William Walton, inspirîndu-i o strălucită ilustraţie muzicală a poeziilor din placheta *Façade*; pentru aceleaşi calităţi, multe dintre poemele ei au intrat în repertoriul permanent al cunoscutei trupe de balet *Sadlers Wells*.

Fireşte, spre deosebire de muzică, poezia exclusiv muzicală e lipsită de universalitate, fiind eminamente intraductibilă. Cine ar putea reda într-o altă limbă de pildă aceste versuri, prin care poeta voia să sugereze o mişcare de vals:

Daisy and Lily
Lazy and Silly
Wally by the shore of the wan grassy sea
Talking once more'neath a swan-bosomed tree.

Virtuțile unui asemenea text se pierd în orice traducere, întrucît țin de pura virtuozitate. Multă vreme, Edith Sitwell s-a complăcut în această virtuozitate, care i-a determinat pe unii critici, scandalizați și de « pozele » ei ostentative, voit excentrice, să-i ignore sensibilitatea autentică. Astfel, referindu-se la teribilismele întregului *trio*, un critic ca F. R. Leavis afirma că « Sitwell-i aparțin mai degrabă istoriei publicității decît istoriei poeziei » — afirmație nedreaptă și prin faptul că nesocotește deosebirile evidente dintre Edith și frații săi. În faimoasa lui antologie, Louis Untermeyer o califica pe poetă drept « făuritoarea unui univers de *papier maché* » și drept « o scamatoare ce se amuză într-o lume în care iarba e *stridentă*, focul e *blănos*, iar ploile atîrnă ca niște *stalactite de lemn* » . . . Marele Yeats era mult mai aproape de adevăr în caracterizarea pe care o făcea poetei (în introducerea la Antologia *The Oxford Book of Modern Verse* 1892—1935) : « Edith Sitwell are un temperament atît de straniu, încît își putea găsi expresia numai prin acest artificiu. N-am putea s-o concepem în nici o altă epocă sau țară. Ea a transformat, cu virtuozitatea ei prozodică, schemele metrice tradiționale, redate vieții nu pentru a fi citite, ci vorbite, a încărcat cu mitologie metaforele, purtîndu-le din poem în poem și făcîndu-ne să ne ducem cu gîndul înapoi, spre obîrșiile mitului . . . »

Nu e mai puțin adevărat că, în ciuda acuității sensibilității ei și în ciuda excelenței formale a versului în care și-o exprima, Edith Sitwell rămînea prizoniera unui univers limitat și fragil. Dar, așa cum s-a întîmplat și cu alți poeți « experimentali » — și mă gîndesc îndeosebi la unii dintre suprarealiști (cu care a fost de altfel comparată), Edith Sitwell a evoluat de la onirismul gratuit și jocul verbal pur, spre o lirică gravă, cu rezonanțe adînc omenești. La această evoluție au contribuit, fără doar și poate, unele evenimente petrecute în deceniul al patrulea, îndeosebi alarmanta ascensiune a fascismului. Încă în 1929, într-o culegere de versuri intitulată *Gold Coast Customs* (« Obiceiuri de pe Coasta de Aur »), poeta dădea glas unei neliniști difuze în legătură cu destinul omenirii, dar, potrivit propriei sale declarații, ea a devenit conștientă că « vremea experimentelor a trecut » abia în momentul izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Ce a însemnat acest război pentru Anglia și pentru multe alte țări europene, se știe prea bine. În peisajul sumbru al Londrei devastate și desfigurate de *blitz*, nu se mai putea evolua în pași de balet, feeria focurilor de artificii fusese înlocuită brutal cu văpaia infernală a bombardamentelor nocturne. Edith Sitwell, această grațioasă balerină a poeziei, influențată de arta lui Diaghilev, a înțeles imperativul istoriei contemporane, și n-a pregetat să i se supună. Harold Acton, prefațatorul versiunii franceze a uneia din culegerile de poezii publicate de Edith Sitwell în timpul războiului, arată că această femeie « înaltă, palidă ca alabastrul, cu nasul prelung și cu degetele subțiri », care înainte vreme semăna cu « o madonă gotică rătăcită printre hotentoți », și-a lepădat brocarturile grele în care-i plăcea să se înfășoare, și s-a înveșmîntat « în pînză aspră și-n cenușă ». (cf. prefața la *Chanson verte et autres poèmes*, ed. Confluences, 1946). Poeta care, altădată, dădea versurilor sale titluri ca *Trio pentru două pisici și un trombon*, își va intitula de aci înainte plachetele: *Cîntecul străzii*, *Umbra lui Cain* sau *Muzica oamenilor sărmani* . . .

Anumiți critici au văzut în această transformare o negare totală a vechii sale arte poetice. (« Există, în esență, două Edith Sitwell — cea timpurie și cea de mai tîrziu », afirmă de pildă Mark Longaker și Edwin C. Bolles în lucrarea lor *Contemporary English Literature*, tipărită în 1953 la New York.) Dar, așa cum observa Stephen Spender (în studiul *Poetry since* 1939, publicat în 1946 de Consiliul britanic), între cele două faze ale lirismului poetei există

o continuitate profundă: « În poezia ei existau şi înainte indicii de adîncă tandreţe şi compasiune; în opera ei de mai tîrziu, poeta şi-a amplificat simpatia, deşi tema poemelor sale este adesea tragicul sentiment al frustării ».

Sub influenţa evenimentelor amintite, Edith Sitwell s-a maturizat şi a putut să dea uneltelor, şlefuite cu atîta migală vreme de mulţi ani, o întrebuinţare superioară. Virtuozitatea pură şi artificiul ostentativ au cedat locul unei arte poetice mai complexe şi mai semnificative.

Umblu prin lume, pizmuind drumurile
Care duc undeva, şi care poartă poveri
De fericire, de muncă şi de suferinţă...

spune poeta acum.

Spărgîndu-şi cochilia sonoră în care se complăcuse atîta vreme, Edith Sitwell ieşea în largul frămîntatei mări omeneşti şi descoperea, în sfîrşit, viaţa, într-un moment de supremă tensiune. Protestul împotriva morţii a devenit un soi de leit-motiv al poeziei sale, inspirîndu-i o serie întreagă de elegii, serie inaugurată cu poemul « Încet cade ploaia », conceput în toiul bombardamentelor nocturne asupra Londrei:

Încet cade ploaia —
Neagră ca lumea omenirii năuce,
Oarbă precum cele una mie nouă sute patruzeci de cuie
De pe sfînta cruce....

Aşa începe cel dintîi strigăt de protest al poetei împotriva războiului. Începînd de atunci, Edith Sitwell n-a mai părăsit pînă la sfîrşitul vieţii sale tema războiului, adăugîndu-i numeroase variaţiuni. Zguduită de tragedia Hiroşimei, ea a denunţat în versuri patetice războiul atomic, dînd semenilor ei avertisment după avertisment. Această îmbogăţire tematică a registrului ei poetic s-a efectuat la o mare înălţime a mijloacelor de expresie; Edith Sitwell a rămas fidelă artei sale poetice, dezbărînd-o doar de unele extravaganţe formale şi făcînd-o, implicit, mai comunicabilă. Trebuie spus, totuşi, că poezia ei, fără a fi obscură, nu este nemijlocit accesibilă; vechea ei prejudecată împotriva simplităţii a rămas o trăsătură permanentă a poetei. Abundenţa de simboluri şi referinţe biblice din elegiile inspirate de actualitatea imediată se explică nu atît prin religiozitatea poetei, cît prin vechea şi statornica ei pasiune pentru o expresie poetică încărcată de imagini, de sensuri şi de aluzii culte. În studiul amintit, Stephen Spender caracteriza astfel ultima fază a lirismului poetei: « În bogata lor curgere, cu versurile lor lungi ca nişte draperii somptuoase, poemele ei ne amintesc adesea de o calitate orientală a imaginaţiei engleze, calitate constituită sub influenţa Vechiului Testament şi vizibilă în opera unor pictori ca Samuel Palmer şi William Blake. »

Puţini dintre poeţii contemporani ai Angliei au întreprins un asemenea efort de înţelegere a epocii lor şi de continuă înnoire a propriei lor creaţii.

GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUȚ, peisaj bulgăresc.

IVAILO PETROV

Trei miniaturi

COPILĂRIA MEA

Cele mai fericite clipe* pentru mine sînt acelea cînd intru în sălile de expoziție ; în aceste temple invadate de-o lumină blîndă, liniștite și sărbătorește solemne, unde oficiază arta. Aici totul e finit și, în același timp, parcă nedus pînă la capăt. În fiecare trăsătură de penel arde marea nesatisfacție a creatorului,

---

* Scriitorul Ivailo Petrov, unul din cei mai sensibili şi mai înzestraţi prozatori contemporani bulgari, s-a format ca scriitor după eliberarea ţării de sub jugul fascist. Autor a numeroase povestiri, al romanului *Hula*, s-a consacrat în ultimul timp în special genului scurt. Schiţele pe care le publicăm, intitulate de autor "Miniaturi", fac parte din ciclul *Mici iluzii*.

în fiecare cadru sînt cuprinse nesfîrşite pasiuni şi îndoieli, nesfîrşită credinţă şi iluzie. Îmi place să mă aflu aici şi să pătrund dincolo de ceea ce se vede pe pînză, în tainicul laborator al pictorului. Mă înclin cu evlavie în faţa măreţiei sale şi-i mulţumesc pentru entuziasmul pe care mi-l dăruieşte, pentru credinţa că şi în mine trăieşte o părticică din Beethoven, Puşkin sau Mozart. . .

Copilăria mea este un vis. O poveste în care nu mai cred şi ale cărei pagini nu mai ştiu să le citesc limpede. Uneori, împrăştiu zadarnic stratul gros al timpului pentru a atinge rădăcinile acestei iluzorii fericiri şi a sorbi un strop din această sursă îndepărtată. Cît de mult doresc să mă satur de această apă binefăcătoare, dar care curge, din păcate, în zarea albastră a deceniilor.

Un pictor, însă, mi-a dăruit o picătură din acest izvor. O picătură pură în care se oglindea toată copilăria mea.

Peisajul atîrna în fundul sălii unde se plasează de obicei operele « mici » ca format. Soarele cobora spre asfinţit, ascunzîndu-se după norii aurii ; mie însă mi se părea galben şi uriaş, învăpăiat ca jarul din vatră ce-şi dăruie ultimele sclipiri, asemeni înţeleptului de pe patul de moarte, care binecuvîntează simplu şi solemn pe cei vii.

Merg cu mama pe drumul ce şerpuieşte printre cîmpuri şi simt sub tălpi catifeaua prafului. Sufletul mi-e uşor. Un nelămurit sentiment de fericire mă sileşte să fug ca un ied înainte şi, aşteptînd-o pe mama, să sorb mireasma deasă şi proprie numai ei de lapte, iarbă şi bucătărie, ce i se răspîndeşte din şorţ. În faţa noastră sare, cînd în trei, cînd în patru labe, dulăul nostru bălan. A alergat pînă aproape de livezi şi eu îl pizmuiesc pentru că va ajunge în sat înaintea mea şi, înaintea mea, va vedea casa, curtea, mieii, iepurii de casă, hulubii — pe toţi tovarăşii mei cărora toată ziua le-am dus dorul pe cîmp.

Miraculoasa inspiraţie a pictorului mi-a întors iubirea pentru aceste fiinţe necuvîntătoare, cărora le-am consacrat visele şi grijile copilăriei mele. El mi-a întors sclipirea de rubin din ochii iepurilor, fantasticul lor dans pe covorul întunecat de lucernă, gunguritul hulubilor sub streşini, behăitul neajutorat al mieilor, îmbulzindu-se ca nişte mici captivi spre mîngîierea maternă ; mi-a întors, umplute de strigăte şi jocuri neobosite, serile străvezii şi nopţile albe de toamnă, cu stele căzătoare, cu frica superstiţioasă iscată de hăurile negre ale beznei, cu întîiul freamăt în faţa tainelor universului ; mi-a întors acea lume mică, simplă, numai a mea şi ireversibilă, pe care n-o are şi n-o poate avea nici unul din cele două miliarde de oameni . . .

Am vrut să-mi răscumpăr copilăria. Costa o mie de leva şi eu nu aveam atunci bani. Cînd, însă, am făcut rost de ei şi m-am dus la sala de expoziţie, peisajul nu mai era. Îl cumpărase vreun amator de artă. Multă vreme m-am simţit jefuit. Pe urmă, am început să mă împac cu ideea că un altul, la fel ca mine, şi-a găsit copilăria. A agăţat tabloul în camera sa şi cînd se întoarce de la lucru îl poate privi cu desfătare, cuprins de o fericire calmă.

A trecut timpul. Odată, am intrat într-o instituţie. Pe plăcile de mozaic ale holului, păşeau o mulţime de oameni. Cîţiva stăteau în faţa unei uşi cu inscripţia « arhivă ».

M-am aşezat în spatele lor şi am început să aştept la rîndul meu. Privirea mi-a căzut pe un tablou care atîrna într-un colţ întunecos al coridorului. Un presentiment nelămurit m-a împins să mă apropii şi să-l privesc. Era copilăria mea. Murdară şi pătată de muşte, solitară şi străină de privirile oamenilor, care veniseră aici să primească adeverinţe şi dovezi pentru treburile lor zilnice.

O CLIPĂ DE LIBERTATE

Supraveghetorul intră în baracă și spuse:

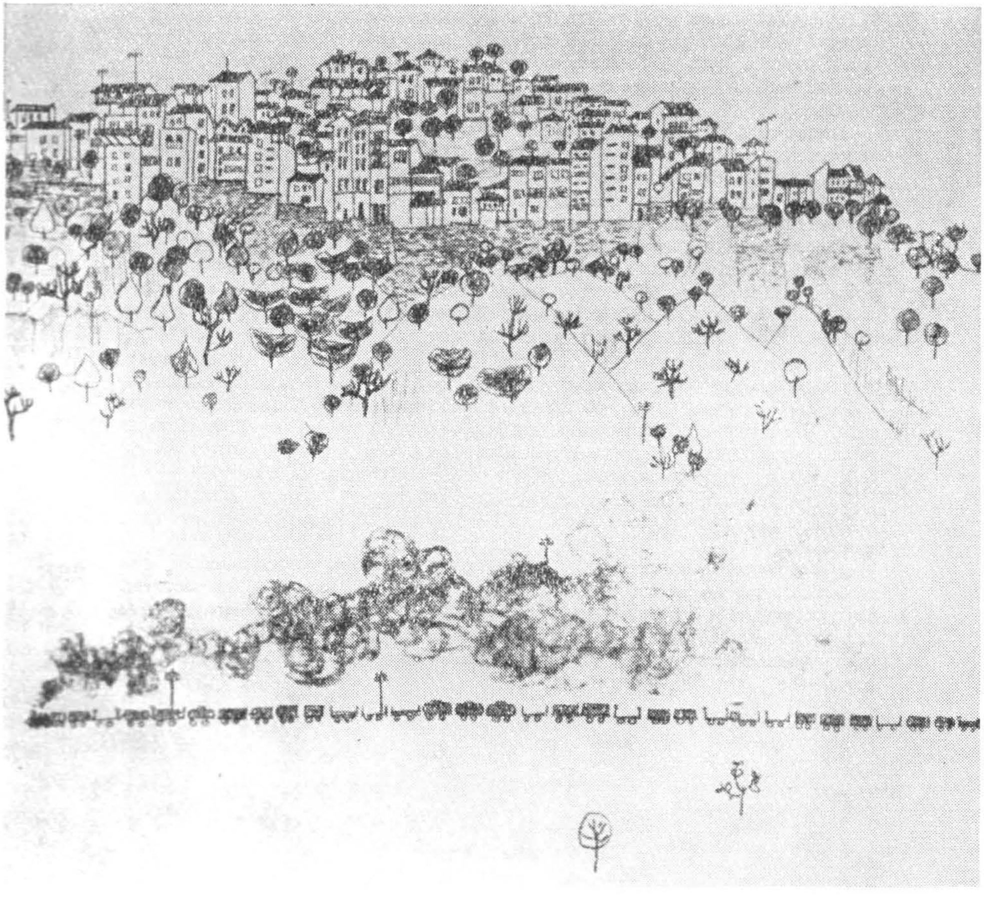
— Ești liber, moșule!

— Cum, eu?...

— Liber îți spun. Strînge-ți catrafusele și să nu mai găsesc nici urmă de tine!

Vestea eliberării sale s-a transmis din gură-n gură. Bătrînul stătea lîngă patul de lemn, clipind caraghios și sudoarea i se scurgea prin perii albi pe bărbie. Zeci de ochi erau ațintiți asupra lui, zeci de ochi în care se puteau citi cele mai felurite sentimente. Și poate, chiar și invidie. Nu era ușor să te uiți cum un altul pășește peste pragul libertății, iar tu rămîi întemnițat. Bătrînul tăcea emoționat și strîngea în palme ultima lui invenție — un măscărici-gimnast care se învîrtea cu indiferența ușoară și elegantă a păpușii. În rarele minute de odihnă, bătrînul meșterea jucării pentru nepoțelul său cu o sîrguință care dădea adeseori prilej de glume.

VIOREL MĂRGINEANU, Bulgaria



— Du-te cu bine, moşule! spuse cineva.

— Drum bun! răsunară alte glasuri.

Bătrînul începea să-şi revină. Bucuria îl înlănţuise ca un vifor şi, tremurînd din tot corpul, începu să-şi cotrobăie prin boarfe, ţopăind şi rîzînd ca un copil. Îşi împărţi hainele călduroase, şosetele de lînă şi plapuma camarazilor şi le strînse tuturor mîna. Luîndu-şi sacul cu jucării, ieşi din baracă desculţ, numai în cămaşă. În curte stătea supraveghetorul. Bătrînul trecu pe lîngă el şi într-o explozie de bucurie se înclină pîn-la pămînt.

— Rămas bun, domnule supraveghetor!

Posomorîtul mustăcios dete din cap fără să scoată o vorbă. Pe urmă îşi aprinse o ţigară şi spuse:

— I-au tras o păcăleală. Comandantul s-a îmbătat şi a născocit asta ca să şuguiască...

Optzeci de oameni răcneau, fluierau, băteau în pereţi cu saboţii de lemn.

— Întoarce-te, moşule! Eşti tras pe sfoară...

Bătrînul înainta cu picioarele goale şi nici o forţă din lume nu era în stare să-l facă să se întoarcă. Ochii îi erau aţintiţi pe creasta albastră a munţilor. Dincolo de această creastă, în mica vale unde se ascundea soarele, se afla satul său. Bătrînul avea de mărşăluit pe drumuri şi poteci o noapte şi o zi întreagă, ca să ajungă acasă. Îl aşteptau două femei orfane şi nepoţelul căruia îi ducea un sac întreg de jucării. Se putea el, oare, întoarce? Putea el, în simplitatea sa sufletească, să se gîndească că omul poate fi un virtuos al cruzimii?

Poliţiştii se uitară la ordinul de eliberare, deschiseră larg porţile şi îl salutară milităreşte. Bătrînul îşi potrivi pe spinare sacul cu jucării şi păşi înainte repede, ca omul pe care-l aşteaptă un drum lung şi fericit. Dar nu izbuti să facă nici măcar doi paşi că poliţiştii se repeziră după el, înhăţîndu-l de umeri. Unul din ei era mătăhălos şi greoi.

— Încotro, netotule? Crezi că se iese aşa, cu una, cu două, din lagăr? Ascunzi partizani şi mai vrei să-ţi dăm şi drumul înapoi la ei.

— Dar am ordin de eliberare! strigă bătrînul agitînd foaia albă de hîrtie. Mă duc la comandant... domnule comandant!

Poliţistul cel mătăhălos îi smulse ordinul şi-l rupse în bucăţi. Bătrînul nu spuse nimic. Se întoarse şi o porni spre baracă. În spatele său licări flacăra unui chibrit care se stinse imediat. Mergea încet şi noi vedeam cum silueta sa se clatină pe fondul asfinţitului ca o umbră neagră. Ajungînd în mijlocul curţii, se opri şi îşi duse mîna la inimă.

Se auzi sunetul ascuţit şi sec al sacului căzînd. Bătrînul se aplecă după el, picioarele i se înmuiară şi nu se mai ridică.

Pînă noaptea tîrziu a zăcut în mijlocul curţii şi pînă noaptea tîrziu nu ne-am putut deslipi privirea de pe corpul negru şi încremenit. Din pricina nădejdii omeneşti înşelate.

MOARTEA CAVALERULUI

Amiaza era pe sfîrşite, dar tot nu mă puteam zmulge din mlaştinile care înconjurau Iskîrul. Cizmele mi se înfundau în mîlul alunecos. Arma îmi apăsa umărul. Mă chinuia setea, dar o respingeam cu îndărătnicie şi nu mă înduram o clipă să mă aşez să-mi trag sufletul. Închipuirea atotstăpînitoare mă tîra mereu înainte. În fiecare minut mă aşteptam să aud ţipătul de alarmă al becaţei, sau să zăresc un stol de raţe.

Cîmpia se întindea pînă hăt-departe; pustie, galeşă, îmbătată de prima desmierdare a soarelui. De jur-împrejur se aşternuse liniştea neliniştită a primăverii timpurii, în care ghiceai zvîcnetul neastîmpărat al vieţii reînviate. Se ridica o ceaţă subţire, albă. Oglinda bălţii săruta albastrul virgin, auster, al cerului. Piscurile munţilor erau albite de zăpada ce se topea văzînd cu ochii în cruda bătălie împotriva soarelui. Din munţi, se prăvăleau într-o goană smintită pîraie şi torenţi. Natura se gătea pentru sfînta ei înnoire.

...Mort de oboseală şi aproape împăcat cu nenorocul, mă îndreptam spre cea mai apropiată staţie de cale ferată cînd, deodată, am zărit două păsări. Siluetele lor pluteau încet pe suprafaţa netedă a bălţii reflectînd sclipirea de aur a apusului. Fîlfîiau din aripi, se cufundau în apă, zburau una în spatele celeilalte. Apoi,. alipindu-şi ciocurile, rămîneau nemişcate îndelung. Pierdute în jocul dragostei, nu mă observaseră încă. Mă aflam la o bătaie de puşcă de ele, dar chiar dacă aşi fi fost mai aproape, tot n-aş fi ridicat arma. Această nobilă hotărîre mă umplea de mîndrie şi respect faţă de mine însumi.

Eram stăpînit de bucuria neascunsă că sînt martor la taina iubirii, în faţa căreia instinctele obscure ale inimii omeneşti dădeau înapoi. Cu toate acestea, întreaga mea fiinţă tremura ca în friguri. Ştiam că de mine depinde să mă furişez tîrîş lîngă ele şi să le ucid. Şi, de aceea, scoţînd cartuşele şi ascunzîndu-le în buzunar, am mers înainte. Niciodată pînă atunci nu fusesem atît de sfîşietor încercat de lupta dintre bine şi rău. Niciodată, un act de virtute nu mă costase atîtea torturi.

Ca să nu mai văd raţa, m-am întors chiar, dar, deodată, în cîmpul meu vizual apăru un vechi loc de pîndă, uitat. Trebuia doar să birui apa. Torentul nestăvilit care se rostogolea ca un nebun din vîrful muntelui îmi intrase în cizme, îmi ajunsese pînă la centură şi mă împingea înapoi.

Am reuşit să mă strecor în locul cu pricina. Păsările tot nu se despărţiseră.

« Nu ! căutam să mă conving singur. — Nu, nu le voi ucide, nu pot, le ochesc doar, îmi satisfac doar o clipă pasiunea de vînător, şi plec fără să le tulbur pacea. »

Inima mi se zvîrcolea în piept. Cînd luam la ochi păsările, cînd lăsam arma jos. Totul în jur mirosea ameţitor a primăvară, a praf de puşcă. Am tras.

Deasupra bălţii se înălţă un nor argintiu de stropi. Păsările se ridicară şi zburară spre soare. Descriind un cerc, începură să se rotească deasupra mea. Răsună încă o împuşcătură. Una din păsări tresări, aripile i se lăsară şi căzu ca o piatră la cîţiva paşi de mine. Zăcea pe apă, cu aripile larg desfăcute, moarte. Avea pene cenuşii, cu picăţele cafenii. Numai pe coadă se vedea o crestătură albă. Gene albe îi umbreau ciocul portocaliu. Era, pare-se, un lopătar.

M-am strecurat afară din ascunzătoare şi mi-am aprins o ţigare. N-aveam inimă să mă duc şi să ridic pasărea, dar în acelaşi timp vanitatea îmi era măgulită că zăcea în faţa mea, rănită de moarte. Privind-o, mi-au venit în minte istorisirile bătrînilor vînători că, atunci cînd e ucisă femela, masculul se roteşte deasupra ei, pînă ce pică mort la rîndul lui.

Povestea începea să se adeverească. Masculul care dispăruse cu celelalte păsări, se întoarse de grabă. Trecu pe deasupra capului meu, se topi în pulberea de aur a asfinţitului ,şi se ivi din partea opusă. Zbura jos. Se auzea chiar foşnetul aripilor. Penele multicolore erau scăldate de razele, care le colorau cînd în verde albastru, cînd într-un roşu portocaliu. Am tras. Fără o tresărire, fără să-şi schimbe măcar direcţia, zbură mai departe spre zare. În timp ce-mi încărcam arma, se întoarse şi între noi se încinse lupta. Pasărea se lăsa tot mai jos. Auzeam cum din pieptul ei izbucnesc sunete trădînd o nesfîrşită durere.

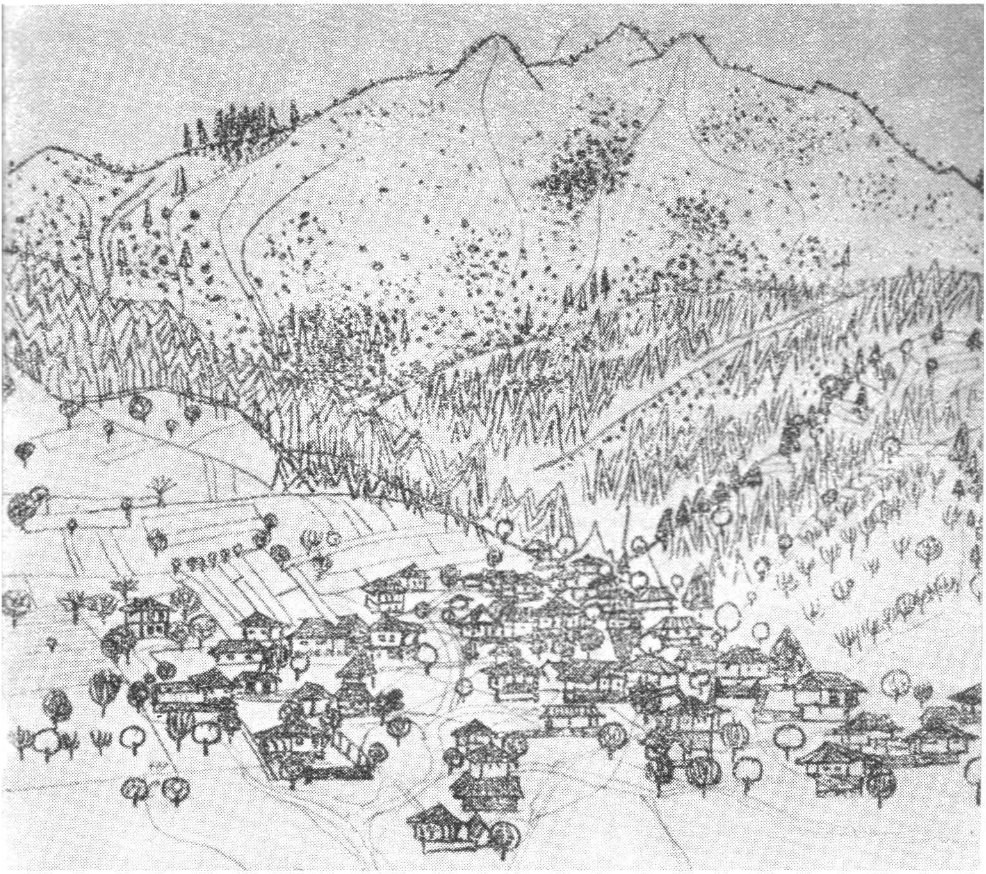
Durerea aceea pe care omul şi-ar exprima-o prin răcnet . . . Mă fascina prin frumuseţea şi dîrzenia ei în faţa morţii. Prin cap îmi trecea un gînd tulbure şi înfiorător — doream să o ucid neapărat, să răpun această întruchipare a frumuseţii semeţe şi bărbăteşti. Un val de ghiaţă îmi curgea prin corp. Mîinile îmi tremurau, dar chiar în clipa următoare mă cuprinse o linişte neobişnuită. Nu mai simţeam nici mustrări de conştiinţă, nici milă faţă de pasăre. Trebuia s-o omor. Nerăbdător, om ochit. Îmi rămăsese un singur cartuş . . .

Pasărea se rotea deasupra capului meu curajoasă şi lipsită de apărare, pregătindu-se parcă să mă nimicească prin cutezanţa ei. Începusem chiar să-mi pierd siguranţa că voi izbuti s-o înving. Mîinile îmi slăbeau, privirea mi se înceţoşase, nu mai vedeam decît o pată întunecată, care plutea în văzduh şi venea tot mai jos spre mine. Apăsai pe trăgaci pentru ultima dată . . .

Nori rari pluteau pe cer. Întregul pămînt respira un abur alb. Natura fremăta de iubire. Mi-am săltat arma şi de-abia acum am simţit, cuibărită în piept, o senzaţie de grea pustietate. Înainte de-a porni la drum, m-am uitat încă o dată spre baltă, de unde mă urmărea ochiul viu al cavalerului.

În româneşte de M. F.

VIOREL MĂRGINEANU — Bulgaria

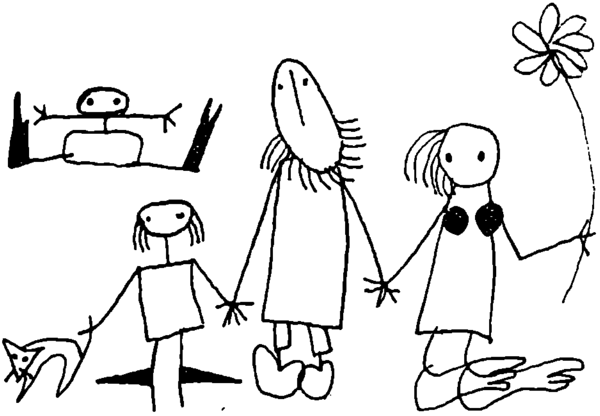


GLIGOR GLIGOROV

O nouă biblie

mici povestiri

Descrieri şi desene ale unor evenimente întîmplate în diferite timpuri şi ţări, întocmite ca o nouă Biblie, ca să aibă fiecare ce citi; iar cine nu ştie să citească, să se uite la desene.



● CÎINII ALTOR POPOARE

Un circazian, întors dintr-o lungă călătorie, a povestit ce de cîini ciudaţi a întîlnit el în drumul lui. Susţinea că ar exista cîini ca nişte faietoane, numai că în loc de patru roţi umblau pe patru picioare. Pe nu ştiu unde, a văzut un cîine semănînd leit cu o maşină de cusut, minunîndu-se al naibii cum maşina asta de cusut poate umbla pe uliţă. Dar privind-o mai bine, a înţeles că este cîine.

E ca şi cum ar merge o maşină de cusut Singer — spuse circazianul.

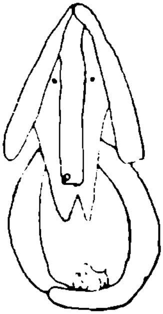
Cum fiecare dintre noi ştie ce este o maşină de cusut Singer, cu toţii ne-am convins de acest lucru ca fiind posibil.

În alt loc ar fi văzut ceva aducînd a căpiţă de fîn şi a crac de pantalon, doar că alerga pe patru picioare subţiri şi că lătra cu voioşie. La lătratul lui se apropie un alt cîine, semănînd cu o coadă de peşte, acoperită cu solzi.

Apoi veniră şi alţi cîini. Unul purta o pălărie tare cu bombeu, altul era îmbrăcat cu o jiletcă şi cravată; al treilea purta pe cap o şapcă cu cozoroc şi pantaloni din stofă englezească cu dungi.

Circazianul nostru fu stupefiat văzînd un cîine ca o cismă, atît de bine ras încît îi străluceau obrajii.

Privindu-mă şi văzînd că aveam barba mai mare ca a lui, m-am simţit chiar foarte prost — ne spuse circazianul.



În călătoriile lui el a întîlnit cîini, mari aproape cît taurul comunal, de să-ţi tremure nădragii cînd o fi să treci pe lîngă ei. Altă dată, a văzut un om ducînd după el un laţ gol, iar laţul lătra. Oamenii au dat fuga să vadă cum latră laţul. Omul nostru s-a dus şi el să vadă minunea, dar cu atît mai mare i-a fost surpriza cînd, apropiindu-se, văzu un cîine nu mai mare decît un purice. El umbla cu un pas mărunţel de tot şi lătra cu vocea lui veselă, fiindcă de nu ar fi lătrat — nedumiri circazianul — careva, din nebăgare de seamă, l-ar fi putut călca fără să ştie măcar că a călcat un cîine.

Aşa că, ne spuse el, nici nu vă puteţi închipui ce fel de cîini mai sînt ! Te uiţi la ei, nu seamănă a om, aduc cu ori ce altceva, dar cu ce, nici nu-ţi trece prin cap.

Şi cum poţi şti că sînt cîini ? — am întrebat noi pe circazian.

Cum se poate şti ? — reflectă el o clipă. Dar se cunosc după laţ. De este ţinut în laţ şi-l duce un om, înseamnă că este cîine.

● JOCUL CONDEIULUI

Desenai pentru circazieni un elefant şi un purice. Iată, le spusei, un elefant mic cît un purice şi un purice mare cît un elefant.

— Ştii doar că elefantul este cel mai mare animal, iar puricele cel mai mic. De ce i-ai făcut pe dos ?

— De ce ? Asta este un joc al condeiului !

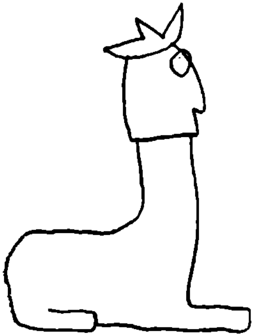
De atunci a început să mă chinuie conştiinţa, că aş fi adus o mare umilinţă puricelui, sau că am săvîrşit o nelegiuire faţă de purice, făcîndu-l mare cît un elefant. Am arătat din nou desenul circazienilor, rugîndu-i să-l ajute pe bietul cronicar. Săritori la nevoie, cum îi ştim, ei chibzuiră şi m-au liniştit că de fapt mă mustră conştiinţa.

« Nea Gligore — mi-au spus, este drept că ai umilit puricele, fiindcă de bună voie l-ai asemuit cu elefantul».

Eu însă nici pînă azi nu ştiu pe cine am umilit. M-au sfătuit ca în celelalte scrieri să nu mă mai joc cu condeiul, deşi eu personal nu văd cum un cronicar ar putea să nu se joace cu condeiul !

● CIBERNETICA MAŞINĂ CARE LA TOATE ÎNTREBĂRILE RĂSPUNDE CATEGORIC

Travaliul meu asupra Bibliei îmi înghite aproape tot timpul. Stînd închis în casă, am auzit totuşi, în cîteva rînduri, de hotărîrea circazienilor de-a face o maşină cibernetică care să răspundă la toate întrebările categoric. Văzui chiar cum circazienii cărau fiare şi sîrme, umblînd încoace şi încolo, preocupaţi de noile lor sarcini. Cînd vor fi gata mă voi duce să văd şi eu maşina.



Şi au construit-o. Am văzut-o cu ochii mei. La toate întrebările, ea răspundea categoric: « hm! hm! »

În acest « hm! hm! », ea strecura diferite nuanţe care nouă, muritorilor de rînd, ne sînt cunoscute încă din biblicele vremuri. Cînd cu mai multe semnificaţii, cînd o reflecţie, cînd un dezacord . . . Cîte odată, «hm! hm! »-ul suna ca o uşoară ameninţare, sau se putea surprinde nota unei ironii (destul de rar se înţelege, dar se putea ghici). Cel mai des, acest « hm! hm! » al categoricei maşini cibernetice era un indiferent « hm! hm! », aşa cum sînt toate « hm! hm! »-urile din lume.

Circazienii au stat mult la chibzuială la ce să folosească noua lor maşină, dar ea nu se arăta a putea fi întrebuinţată la ceva. Nu se putea face din ea nici măcar un coridor, după fericita sugestie a unui ţăran. După multe ezitări, circazienii şi-au arătat din nou iscusinţa şi au scăpat de maşină într-un fel extrem de ingenios: au distrus-o.

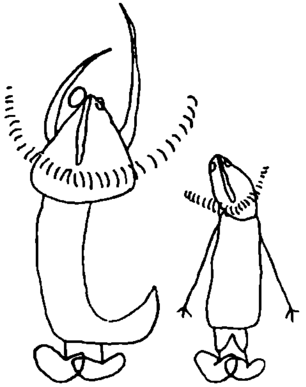
● DOMESTICIREA PURCEILOR POPEŞTI

— Nea Gligore — mi-a spus unul din circazieni — o să pun mîna pe un purcel de-al popii, îl domesticesc şi o să ţi-l dau să-l ai acasă, iar tu ai să descrii toată această treabă, ca să intru şi eu în Biblie.

În acea vreme, pădurile noastre abundau de purceii popilor. Rătăceau în ciurde, erau foarte sălbatici şi cum simţeau că se apropie un om, se împrăştiau care-ncotro.

Am avut impresia că circazianul va izbuti să puie mîna pe un purcel de-al popii şi să-l domesticească. L-am urmărit cîteva zile adulmecînd ciurdele, dar şi acestea-l adulmecau de pe celălalt deal şi cînd omul cobora ca să străbată valea, spre a se urca pînă la ei, purceii se lăsau pe cealaltă parte a dealului, păstrînd distanţa necesară.

Jocul continuă mult timp, dar ţăranul îi încolţi şi prinse nu unul, ci doi purcei. I-a ţinut cîtăva vreme acasă la el, pînă să se domesticească şi, într-o zi, veni cu purcelul făgăduit. Acesta mergea în urma lui şi, dacă el se oprea, se oprea



și purcelul popii. Dacă omul strănuta, strănuta și purcelul — într-atîta fu el de domesticit.

— Ce să-ți mai spun, nea Gligore — mi se adresă circazianul, — cînd mă uit la el și-mi aduc aminte cum îl fugăream și cum gonea el, nu-mi pot crede ochilor că este domesticit ! Și ăl mai sălbatec dintre ei poate fi domesticit! O să stau să observ care este cel mai sălbatec, dar cel-mai-cel, îl prind și-l voi domestici. Să nu-mi spui Spiridon, dacă nu l-oi domestici.

Îl chema Spiridon.

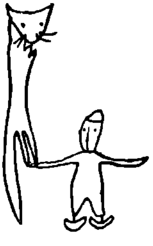
Mi-a lăsat purcelul popii, ca să-l am acasă. Purcelul popii a continuat să se domesticească și s-a învățat atît de mult cu domesticirea, încît dacă mă așezam să scriu, el se aduna la picioarele mele și se punea și el să scrie.

● COPIII VAGABONZI

Prin sat trecură niște copii vagabonzi. Femeile dădură fuga și începură să se vaicăre: Bieții copii ! — fiecare din ele aducînd o poală cu mere pe care le împărțiră copiilor vagabonzi. Copiii au mîncat merele, în care timp femeile îi întrebau de unde anume vin, dacă-i prinde noaptea pe drum, unde vor dormi; dacă-i apucă ploaia, cu ce o să se învelească, dacă le iese vreun dulău în cale, ș.a.m.d. — așa cum numai femeile te pot descoase.

Copiii le-au spus ceea ce voiau să afle și au plecat.

Dar s-au întors după un timp, fiecare din ei, avînd o floare. Iar au dat fuga femeile, iar s-au pornit pe văicăreală: Bieții copii ! — fiecare din ele aducînd o poală cu mere. Copiii vagabonzi au spus că au adus cîte o floare ca s-o dea femeilor, fiindcă le-au dat mere și ele i-au întrebat, ce se vor face dacă-i apucă noaptea pe drum, dacă-i prinde ploaia, dacă le iese în cale un dulău?



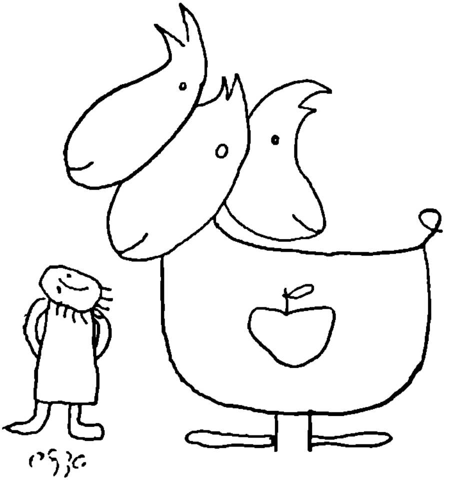
Femeile au luat florile și copiii s-au dus.

Femeile au mirosit florile și, cînd au început să-mi strănute: hapciu ! hapciu ! hapciu ! — de le-a ținut strănutul pînă seara.

Copiii vagabonzi presăraseră pe flori boia iute.

● NU STA DE VORBĂ CU BALAURUL !

Într-o noapte, în sat se auziră urlete însoțite de strigăte: « Stai ! », « Puneți mîna pe el ! », și alte țipete și amenințări. Apoi, pe uliță, apăru balaurul călărit de cei trei frați circazieni.



Erau băieți vînjoși, ai naibii de agili, așa că au pus mîna repede pe balaur, atunci cînd acesta le-a înșfăcat mărul.

— Dă mărul înapoi, balaure ! — striga furios primul frate.

— N-o să ți-l dau ! rostea balaurul.

— Las' c-o să-l dai tu ! spunea cel de-al doilea frate.

— N-o să ți-l dau ! o ținea pe-a lui balaurul.

— O să-l dai și o să joci și tontoroiul ! stăruia cel de-al treilea frate.

Balaurul însă una știa:

— Nu-l dau !

Cei trei frați au străbătut satul călare pe balaur, au ieșit în cîmp și s-au făcut nevăzuți. Cîteva zile după aceea se auzi că au ajuns pînă spre munți și că balaurul tot nu voia să le dea mărul. Unii își dădeau cu părerea că vor izbuti să i-l ia, alții că nu, fiindcă unde s-a văzut și s-a auzit ca un balaur să dea mărul înapoi !

Dar astea erau doar presupuneri. Dispărură. Și balaurul și cei trei frați. Trecu vara, veni toamna, căzură brume groase, zăpadă. La prima ninsoare, în sat apărură din nou cei trei frați și balaurul.

— Ne dai mărul, balaure? se răstea primul frate.

— Nu-l dau, răspunse balaurul.

— O să-l dai ! O să-l dai ! răcnea cel de-al doilea frate.

— O să-l dai, și tontoroiul o să joci ! amenința cel de-al treilea frate.

Balaurul o ținea tot pe-a lui:

— N-o să-l dau !

Întrebai băieții: «Cum e măi fraților, e greu să stai de vorbă cu balaurul?»

Mi-a răspuns fratele ăl mare:

— Treabă grea, nea Gligore; mai grea ca O.N.U. Las-că i-am îndrugat o sumedenie de vorbe, dar a început să ningă și ne-au degerat urechile.

— Ne-au degerat, întăriră ceilalți doi frați.

— Să vă degere ! pronunță balaurul.

— Nu te încăpățîna și dă mărul înapoi, insistă fratele mai mare.

— Nu-l dau ! răspunse balaurul.

Frații nu au renunțat la ce era al lor, au legat fedeleș pe balaur în fața casei lor și de cîte ori treceau prin fața lui, îl întrebau dacă le dă mărul. Balaurul le răspundea că nu li-l dă.

După asta, au încetat de a-i mai vorbi, ci se opreau numai dinaintea lui, îl priveau întrebător din ochi și balaurul le făcea:

— Tt ! tt !

● DIN CER CADE UN PEŞTE

Am rămas foarte uluiţi văzînd că din cer a căzut un delfin. Ne-am zis că, poate, a fost ridicat în aer de vreo furtună mare, dar circazienii mai bătrîni îşi amintiră că de mult, pe vremuri, din cer cădeau broaşte.

Evenimentul făcu vîlvă, trecu, dar lăsă urme.

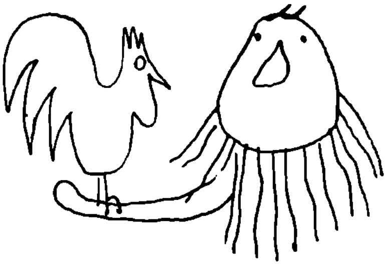
Pisicile circazienilor, în fiecare dimineaţă, se duceau în tumbe la locul unde căzuse peştele. A trecut destulă vreme de atunci, n-a rămas nici miros de peşte, pisicile însă tot se buluceau pe acolo, se lăsau la pămînt şi priveau răbdătoare la cer.

Şi se înmulţiseră în asemenea măsură, încît au jupuit întregul deal ; cîteodată izbucneau certuri şi încăierări sîngeroase, dar nici una din pisici nu ceda locul ei, fiindcă erau sigure că atunci cînd va cădea peşte din cer, nici una din ele n-o să-l cedeze pe al ei.

Scriu această scurtă cronică spre a fi tipărită, amintind evenimentul, în timp ce auzul meu mai percepe, din diferite direcţii, mieunat de pisici.

● GÎNDIREA SUPUNE OUL

În timpurile noastre, acest lucru poate părea uşor, dar ceea ce face circazianul nostru nu e aşa cum aţi crede. De multă vreme el se îndeletnicea cu studierea oului, pînă cînd a ajuns la ideea că oul nu poate rămîne veşnic ou, ci că trebuie să evolueze, să încolţească, aşa cum se întîmplă cu sămînţa pe care o pui în pămînt: răsare şi creşte.



În acest scop, el rugă găina să-i facă un ou foarte frumos; ou cu care dispăru timp de trei săptămîni. După asta, el se înfăţişă înaintea sătenilor cu un cocoşel adevărat, el avînd o barbă lungă pînă la genunchi, — aşa cum se vede în desen. Cînd ţăranii l-au întrebat de ce are o barbă aşa de lungă, el le-a spus că şi Galilei avea barbă.

Oamenii au privit la cocoşel, au văzut că este adevărat şi au auzit chiar cum cîntă.

Apoi i-au dat drumul să se plimbe prin sat. Cocoşelul se plimba, dădea drumul cîte unui cucurigu pe la răspîntii, ceea ce a dus la noi aventuri.

În pădurea circaziană trăia o vulpe care, auzind cîntecul cocoşelului, porni să-l caute.

Pe cînd ţăranii comentau întîmplarea, vulpea izbuti să mănînce cocoşelul şi, cu paşii ei caracteristici, să se facă nevăzută, în pădure.

Pentru alții, acest lucru putea constitui o adevărată nenorocire, dar în fața circazianului, care zămislise cocoșelul din ou, s-au pus probleme noi în a rezolva lucrurile și, după o îndelungă chibzuință, îl fulgeră gîndul neașteptat că vulpea este un animal isteț și foarte vătămător.

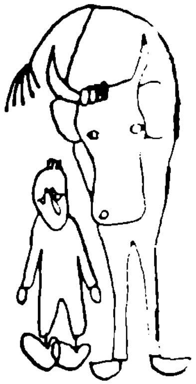
Prezentă un vast material documentar și circazienii acceptară cu toții descoperirea lui privind prezența dăunătoare a vulpii.

Pînă în ziua de astăzi, oamenii de pe aici folosesc această descoperire și o vor folosi cred pînă cînd vor dăinui oul și vulpea.

Mai pe urmă, prelucrînd și completînd problema oului, nu știu care născoci că din oul pus la clocit se naște un pui, dar acest lucru nu aruncă nici cea mai mică umbră asupra primului ei descoperitor; cu atît mai mult cu cît legea cu vulpea rămîne generală.

● UN ȚĂRAN ÎȘI ÎNVAȚĂ VACA SĂ SPUNĂ « MUU! »

Unuia din țărani îi trăzni să-și învețe vaca să facă « muu ! » fără să recurgă la presiuni. Țiganii ursari, de pildă, își învață urșii să joace, punîndu-i pe plite încinse. Lucru care este din cale afară de fioros, și circazianul nostru nu voia sub nici un motiv să recurgă la chinuirea animalului, susținînd peste tot că el va reuși fără asta. Nimeni nu-l credea însă că, prin răbdare și cumințenie, o să învețe vaca să facă « muu ! » Unul din țărani veni să spună că el își învață băiatul să nu se însoare, dar că fiu-său nu-l ascultă și el a fost silit să recurgă la bătaie.



— Ditai om și nu vrea să înțeleagă de cuvînt, zicea el.

— Și dacă nu înțelege de cuvînt, o să priceapă de ciomag — nu-i așa? îl apostrofă circazianul, care-și învăța vaca să facă « muu ! »

— Păi de ciomag, întări țăranul.

— Și ce s-a întîmplat după asta ?

— S-a însurat, recunoscu țăranul.

Vaca circazianului își vedea de treburile ei de vacă. Ara, îngrijea de vițel, da lapte și, în timpul ei liber, păștea. Își ducea viața ei simplă, fără pretenții și niciodată nu și-a închipuit că, cuiva o să-i trăznească prin minte s-o învețe să facă « muu ! »

Circazienii îl vedeau adesea pe țăran umblînd cu vaca. O purta la păscut, o mulgea, o țesăla dimineața, o ducea să se adape și-i fluera pînă cînd animalul se sătura de băut.

Alții își amintiră că au văzut cîndva un circ german în care erau niște elefanți care se urcau ascultători pe niște taburete, ca niște copii.

Omul cu elefanții le șoptea ceva la ureche și animalele se așezau pe scăunele, cumințele.

Mai era și o cămilă albă care dansa vals. Așa că, și la noi, era cu putință să fie învățată o vacă să facă « muu ! ». Asemenea minunății s-au mai văzut pe lumea asta.

Erau şi unii care au pariat că circazianul nu va izbuti în nici un caz să-şi dreseze vaca.

Se ştie doar că dresorii de lei apar în cuştile acestora cu fel de fel de furci şi bice! Desigur că nu le este uşor bieţilor lei!

În acelaşi timp, balena Goliat îi vizită pe circazieni şi atenţia lor fu concentrată asupra ei. Cîţiva circazieni se înflăcărară la ideea să prindă şi ei o balenă şi să pornească prin lume cu ea. În felul acesta, credeau ei, vor putea face parale multe şi vor vedea toată lumea. Primul entuziasm a rămas, bine înţeles, primul entuziasm, deoarece cel mai mare peşte din gîrla circazienilor nu era mai mare de o palmă.

Goliat plecă, piaţa rămase goală şi, în locul ei, apăru circazianul cu vaca lui.

— Ai învăţat-o să facă « muu ! »? l-au întrebat oamenii.

— Am învăţat-o! le-a răspuns el.

— Adevărat? repetară ei întrebarea.

— Adevărat! confirmă circazianul. Bătu vaca pe grumaz, o mîngîie, se dădu un pas înapoi şi-i porunci:

— Spune « muu ! »

— Muu, făcu vaca şi clătină din cap.

— Cum reuşişi nene s-o înveţi? — întrebară circazienii, revenindu-şi din prima lor uluială şi ţăranul îi lămuri cum a reuşit să ducă la bun sfîrşit această grea şi de răspundere treabă.

Vouă, acest lucru v-ar putea părea neverosimil şi trebuie să recunosc că şi mie, la început, mi s-a părut cu neputinţă. Amintindu-mi însă de unele întîmplări din viaţa mea, am constatat că şi eu m-am găsit de multe ori în situaţia circazianului, care-şi învăţa vaca să spună « muu ! »

Dă doamne ca şi vouă să vi se întîmple asemenea lucruri, ca să puteţi crede povestea mea şi să vă convingeţi că, vaca, şi ea poate învăţa să facă « muu ».

Nu trebuie să uităm nici faptul că există oameni care toată viaţa lor silesc vaca să facă « muu » şi cu toate astea, reuşesc.

● SFATURI FOLOSITOARE

Circazienii au găsit de cuviinţă că, într-o Biblie, trebuie să existe şi sfaturi folositoare pentru publicul cititor, dar să nu fie cum sînt cele zece porunci; fiindcă cele zece porunci au fost scornite desigur de vreun feldwebel.

Unii au propus: Mîndreşte-te cu tine însuţi! Alţii însă ripostară repede, spunînd că ar fi mai bine: Nu plictisi pe aproapele tău! Al treilea grup socoti de cuviinţă să se spună: Nu gîndi că aproapele tău este mai neghiob decît tine!

Apoi au venit alţii să propună: Nu pune mustăţi clopotniţei! Nu convinge pe cel convins! Nu sădi spînului barbă, fiindcă mîine spînul va veni să te înveţe el pe tine cum să sădeşti barba ş.a.m.d.

Totuşi aceste sfaturi nu ne-au mulţumit. De aceea, am stat să mai chibzuim încă şi, pînă la sfîrşit, ne-am oprit la unicul sfat circazian: « Dacă vrei să faci cuiva un rău — dă-i sfaturi! »

În româneşte de GHEORGHE DINU

ANDREI IONESCU

O analiză spectrală a conştiinţei poetice contemporane

Aşa îşi defineşte cunoscutul hispanist italian Dario Puccini antologia de poezie a Rezistenţei spaniole [1]. Apariţia în 1960 a acestei originale lucrări a marcat un eveniment cultural de însemnătate mondială prin caracterul ei special şi aria vastă care depăşeşte graniţele unei singure ţări, pentru a îmbrăţişa fenomenul poetic internaţional în momentul spaniol al Rezistenţei. Antologia strînge laolaltă versuri ale unor mari poeţi spanioli din generaţiile de la '98 şi '27 ca Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén, ale unor poeţi străini care s-au alăturat eroicei lupte pentru apărarea Republicii spaniole cum sînt Paul Éluard, Louis Aragon, W. H. Auden, Stephen Spender, Langston Hughes, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, precum şi versurile mai noi ale tinerei generaţii poetice din Spania (Blas de Otero, Eugenio de Nora, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Álvarez, José Ángel Valente etc.). Datorită structurii sale deosebite, lucrarea a declanşat numeroase comentarii care, în majoritatea lor, au aprobat felul în care a fost concepută, ca o selecţie după un criteriu tematic, socotindu-l perfect justificat. Cazul Spaniei, prima ţară care a trebuit să reziste agresiunii fascismului internaţional, a obligat intelectualitatea întregii lumi la o luare de atitudine, reflectată de conştiinţa poetică a vremii prin noi modalităţi de expresie. A luat naştere astfel ceea ce, cîţiva ani mai tîrziu, în întreaga Europă s-a numit literatura Rezistenţei.

Primirea călduroasă de care s-au bucurat cele două ediţii ale antologiei atît în cercurile literare italiene, cît şi în multe ţări ale Europei şi Americii (în 1962 a apărut în traducere franceză, iar la sfîrşitul lui 1965 va fi publicată în Mexic), depăşeşte semnificaţia unui simplu act de solidaritate antifranchistă internaţională. Ea constituie o dovadă incontestabilă a valorii artistice şi documentare a culegerii lui Dario Puccini — mărturie emoţionantă a istoriei şi poeziei timpului nostru.

[1]. *Romancero della Rezistenza spagnola*, Editori Riuniti, II-a edizione, 1965.

Conştient de caracterul puţin obişnuit al culegerii sale, antologistul oferă cititorului în precuvîntare cîteva lămuriri cu privire la profilul pe care şi-a propus să i-l dea, explicînd totodată procesul alcătuirii ei.

Primul său gînd a fost să traducă *Romancero* [1]) anonim al războiului civil. Avea la dispoziţie mai multe culegeri care cuprindeau acea extraordinară explozie de poezie ce a însoţit războiul din 1936—39, calificată de el ca « cea mai însemnată încercare de *epos* a secolului nostru ». După rebeliunea generalilor din Maroc, Alianţa Intelectualilor pentru Apărarea Culturii a început să publice în august 1936 revista săptămînală *El mono azul* (Uniforma albastră), condusă de poeţi consacraţi ca Alberti şi Altolaguirre. În fiecare număr apăreau două pagini pline de *romances*, efuziv patriotice unele, combative şi satirice altele, trimise, în cea mai mare parte a lor, de oameni simpli care, făcînd să renască o tradiţie de altfel niciodată stinsă cu totul, turnau în versuri strigătul lor de protest împotriva celor ce făceau să curgă rîuri de sînge pe pămîntul spaniol. Din însărcinarea ministerului instrucţiei publice, poetul Emilio Prados publică în iunie 1937 o selecţie din bogata producţie de *romances* anonime cu titlul *Romancero general de la guerra española*. Al doilea *Romancero general*, care cuprinde creaţia folclorică de *romances* pînă în 1939, a fost alcătuit de Rafael Alberti şi publicat în 1944 la Buenos Aires. Despre culegerea lui Alberti, care oferă un tablou complet al evenimentelor, de la rebeliunea din iulie 1936 pînă la înfrîngerea Republicii, s-a spus că este o *Iliadă* contemporană, un amplu poem epic scris de nenumăraţi poeţi anonimi.

Traducerea numai a poeziilor din *Romancero* ar fi însemnat însă renunţarea la creaţia poetică a unor personalităţi de talia lui Machado, bunăoară, care scrisese un număr considerabil de poezii compuse în alţi metri decît cel octosilabic al *Romancero*-ului. Ar fi însemnat totodată sacrificarea poeziilor inspirate de lupta republicanilor spanioli şi a brigăzilor internaţionale compuse de mari poeţi străini. De aceea, dînd termenului *romancero* un înţeles mai larg decît cel curent, Dario Puccini introduce în antologia sa şi versurile acestora, indiferent de forma lor metrică. Ţinînd apoi sema de faptul că mişcarea de rezistenţă spaniolă nu este un capitol încheiat de istorie, ca în alte ţări europene, ci continuă şi astăzi în condiţii schimbate, desigur, a inclus şi numeroase poezii sociale ale tinerei generaţii de scriitori spanioli.

Comentînd termenul de Rezistenţă şi literatura Rezistenţei, Dario Puccini consideră că sensul real şi cel mai uman al ultimei conflagraţii mondiale îl aflăm în mişcarea de rezistenţă şi îşi declară dezacordul cu tendinţa de minimalizare a acesteia, de a o prezenta ca pe un episod efemer, ca pe o « literatură a victimelor », fără consecinţe pentru evoluţia culturală ulterioară. Aplicat la războiul spaniol din 1936—39, termenul Rezistenţă [2]) nu e anacronic, cum ar putea să pară la prima vedere, căci lupta republicanilor n-a fost altceva decît o rezistenţă la dezlănţuirea barbară a forţelor fascismului, predominante atunci în Spania şi în alte state ale Europei. Iar actuala mişcare antifranchistă, cu aspiraţiile ei de libertate, nu este decît continuarea, în patrie sau în exil, a acestei rezistenţe.

Concepută atît de amplu, *Antologia rezistenţei spaniole* izbuteşte să fixeze un moment de răscruce din istoria poeziei contemporane. Alegerea Spaniei în acest scop nu e întîmplătoare. Îndreptăţirea o aflăm pe de o parte în extraordinara valoare a poeziei spaniole a secolului nostru, despre care García Lorca

[1]. Culegere de *romances* — poezii în versuri octosilabice cu caracter epico-liric, asemănătoare baladelor noastre, care au cunoscut o perioadă de mare înflorire în secolele XIV şi XV şi au continuat să fie cultivate neîntrerupt pînă astăzi.

[2]) Spaniolii nu folosesc acest termen, ci pe acela de *oposición*.

I scria în 1933 lui Miguel Hernández că e « cea mai frumoasă poezie din Europa », pe de altă parte în legăturile strînse pe care le-a avut, de la Antonio Machado și Juan Ramón Jiménez pînă la Miguel Hernández și Blas de Otero, cu poporul și cu poezia populară. Totodată, nu trebuie să uităm că războiul civil spaniol a constituit un element decisiv în formarea conștiinței unor poeți ca Brecht, Éluard sau Neruda. De aceea, la sfîrșitul antologiei, ca un adaos sub titlul *Omagiul lumii*, sînt incluse cîteva poezii consacrate Spaniei ale unor poeți nespanioli.

« Nu s-a subliniat încă deajuns importanța pe care a avut-o războiul spaniol pentru oamenii de cultură din întreaga lume » — afirmă Dario Puccini și citează în sprijinul acestei convingeri mărturiile unor intelectuali italieni de prima mărime, cum sînt scriitorii Elio Vittorini și Leonardo Sciascia. « Războiul civil spaniol, declara acesta din urmă în 1956, îi datoram revelația unei lumi, revelația lumii, aș spune a lumii umane. Adolescenți fiind, revelația nu ne-a venit de la capacitatea și posibilitatea de a aprecia just faptele, istoria, căci această capacitate nu puteam s-o aveam atunci. Prima revelație am primit-o cînd am auzit că García Lorca fusese împușcat de franchiști, că Dos Passos, Hemingway și Chaplin s-au situat de partea Republicii ». La scurt timp după rebeliunea generalilor din Maroc, poetul Antonio Machado înregistra în *Apărarea culturii* — publicație editată de eroicul Regiment V — valul de simpatie generală pentru Republica spaniolă în pericol : « În acest tragic război civil, dezlănțuit de forțele care reprezintă interese absurde, antispaniole, antipopulare și de castă, e în joc destinul spiritului, supraviețuirea lui ca valoare superioară a vieții. Și poporul e acela care apără acest spirit. Dragostea pentru cultură pe care am putut s-o aud la soldații care păzeau comorile artistice ale Palatului ducelui de Alba își află egal ca intensitate numai în furia cu care fasciștii distrug... Întreaga lume trebuie să dorească victoria poporului, pentru că el reprezintă viitorul, privit ca o continuitate istorică a trecutului. Intelectualii străini se află alături de popor ». Și într-adevăr, în timp ce întreaga lume era cutremurată încă de moartea lui Lorca, asasinat de fasciști, H. G. Wells — pe atunci președinte al Penclubului — adresa o scrisoare de protest guvernatorului Granadei, Picasso picta Guernica, scriitorii englezi Ralph Fox, John Cornford, Julian Bell și Charles Donnelly mureau pe cîmpul de luptă ; poeții Paul Éluard, Louis Aragon, Stephen Spender, W. H. Auden, C. Day Lewis, Louis Mac Neice, Langston Hughes, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, César Vallejo, Alfonso Reyes, Vicente Huidobro închinau emoționante poezii Spaniei republicane, scriitorii Rabindranath Tagore, Romain Rolland, Georges Bernanos, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux, François Mauriac, Ilya Ehrenburg, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Upton Sinclair, Waldo Frank, Howard Fast, Graham Greene, George Orwell, Rex Warner, Herbert Read, Havelock Ellis, Christopher Caudwell, Anna Seghers, Ludwig Renn, Erich Weinert, Egon Erwin Kisch, Hermann Kesten, Martin Andersen Nexö, Frantisek Halas își uneau glasul într-un cor de adeziune la cauza Republicii eroice ; compozitorii Mihail Șostacovici, Hans Eisler, Paul Arma, Peter Baker, Silvestre Revueltas și Franz Szabo compuneau imnuri pentru Brigăzile internaționale ; iar cineaștii Joris Ivens și John Howard Lawson turnau două filme despre războiul civil spaniol.

« Cu toate te obișnuiești, dar nu și cu aceste păsări de plumb », trimise de « maniacii fabricanți de ruine » — scria Paul Eluard în noiembrie 1936, cînd aviația germană începuse, deasupra pămîntului Spaniei, repetiția generală a celui de-al doilea război mondial. « Plîngeți, femei, dacă mai aveți lacrimi ;

/ protegui-vor marinarii plînsul vostru ! » — exclama Tristan Tzara în poezia *Spania 1936*. Iar Bertolt Brecht protesta cu reținută durere în versuri de amară ironie: « Fratele meu era aviator. / Într-o bună zi a primit o înștiințare / și-a făcut bagajele și a plecat în Sud. / Fratele meu e un cuceritor. / Poporul nostru are nevoie de spațiu ; / e un vis vechi al nostru să avem mult pămînt. / Fratele meu a cucerit acest spațiu / în masivul Guadarrama. / E lung de un metru optzeci, / și adînc de unu cincizeci. » (*Fratele meu era aviator*, vol. II, p. 290). La fel de puternică este vibrația de solidaritate din poezia *Spania* a lui Nicola Vapțarov, eroul de mai tîrziu al mișcării de Rezistență din Bulgaria: « Ce erai tu pentru mine? / O țară oarecare, pierdută undeva, / țară de cavaleri și podișuri. / Ce erai tu pentru mine? / Doar focul unei iubiri crude și sălbatice / care se îmbată de sînge și străfulgerări de cuțite, / de cîntece și de ghitare, / de pasiuni, gelozie și psalmi. / / Dar acum tu ești pentru mine viitorul, / ești pentru mine destinul. / Fără a sta pe gînduri, iau și eu parte / la lupta ta pentru libertate ». (vol. II p. 311).

Poeții de limbă spaniolă care au fost combatanți de partea Republicii sînt prezenți la același capitol — *Omagiul lumii* — cu unele din cele mai valoroase creații ale lor. Amintesc poemul *Spania. Poem în patru neliniști și o speranță*, de Nicolás Guillén, cunoscut cititorilor români în versiunea lui Eugen Jebeleanu, *Explic cîteva lucruri* de Pablo Neruda și poemul *Spanie, îndepărtează de mine acest potir* de César Vallejo, ale cărui ultime versuri — « Dacă maica Spanie cade, / plecați, copii ai lumii, / mergeți în căutarea ei ! . . . » — s-au dovedit profetice, căci după « căderea » Spaniei, timp de mulți ani, cine a vrut s-o regăsească a trebuit să meargă departe, în țările Europei sau Americii Latine, unde se refugiaseră intelectualii spanioli plecați pe drumul « exodului și al plînsului » — pentru a folosi expresia unuia dintre ei, poetul León Felipe. Și-ar fi aflat aici locul măcar una dintre poeziile închinate Spaniei de argentinianul Raúl González Tuñón, absent din antologia lui Dario Puccini. Probabil însă că spațiul restrîns avut la dispoziție l-a determinat să se limiteze la cele trei nume pomenite mai înainte, fără îndoială ale celor mai mari poeți de limbă spaniolă de pe continentul american.

Cum era și firesc, partea centrală și cea mai întinsă a antologiei cuprinde creația poetică a spaniolilor, de la Antonio Machado pînă la Carlos Barral și Ángel González. Poeziile sînt grupate în cîteva capitole tematice: *Partea întîi* — I. Romancero. II. Poeții și războiul. *Partea a doua* — I. Exilul. II. Închisoarea. III. Rezistența. Poate fi astfel urmărită mișcarea de rezistență spaniolă (1936—1965) în momentele și apectele ei esențiale. Prin acest cuprins, culegerea lui Puccini rivalizează cu cele mai importante antologii ale liricii spaniole apărute în ultimii ani: ale lui José María Castellet, José Luis Cano, Jiménez Martos, Sainz de Robles. Dintre acestea, cele mai multe asemănări cu selecția lui Dario Puccini le prezintă antologia lui Castellet, *Veinte años de poesía española*, apărută în 1959, prin caracterul ei angajat, militant, motiv pentru care a și fost caracterizată de Carlo Bo drept « antologie-manifest » [1]). Calitățile ei incontes-

[1] S-a mai spus că, într-o anumită măsură, orice antologie este în mod inevitabil un manifest, reprezentînd atitudinea estetică subiectivă a celui care o alcătuește. Antologia lui Castellet proclamă conștient această atitudine, limitînd tematic lirica spaniolă de după războiul civil la orientarea spre ceea ce el numește „realismul istoric" al noii literaturi, prezentată ca singura viabilă. Dacă o asemenea restringere tematică e justificată în cazul unei antologii ca aceea a Rezistenței, ea nu poate fi acceptată fără rezerve în cazul unei culegeri care își propune să reflecte întregul peisaj poetic național de-a lungul a două decenii. Întregirea acestui peisaj au realizat-o antologiile celelalte (îndeosebi José Luis Cano), chiar cu riscul de a căpăta un caracter eclectic.

tabile l-au determinat pe Dario Puccini să traducă atît poeziile alese de Castellet, cît şi studiul introductiv — volumul *Spagna poesia oggi*, publicat în 1961 — astfel încît, în Italia, au apărut aproape simultan, sub îngrijirea lui, traducerea antologiei lui Castellet şi propria-l antologie a Rezistenţei. Nu trebuie să vedem, însă, în antologia sa un simplu ecou al celor *20 de ani de poezie spaniolă*, ilustraţi de Castellet. Viziunea în care şi-a conceput lucrarea Dario Puccini — « cel mai echilibràt dintre hispaniştii italieni », cum îl caracteriza Gianni Toti — este întrutotul originală. Coincidenţe de selecţie cu Castellet există, cum e şi natural, dată fiind concepţia comună şi prioritatea acordată de amîndoi criteriului tematic. Totuşi, fiecare dintre ei şi-a imprimat pecetea propriei personalităţi asupra materialului ales, şi de aici se nasc unele deosebiri. Chiar în nota asupra ediţiei la volumul *Spagna poesia oggi*, după ce subliniază meritele incontestabile ale introducerii lui Castellet, nu se sfieşte să-şi declare dezacordul cu acesta în ceea ce priveşte neglijarea lui Federico García Lorca. Asemeni lui Castellet, Puccini îşi îndreaptă atenţia spre acele creaţii poetice angajate de partea Republicii. Le este comună urmărirea unei continuităţi în orientarea socială a poeziei spaniole în tradiţia lui Machado. În timpul celor trei ani de teribil, sîngeros război, s-a realizat o contopire a poeţilor cu poporul. Cei mai mulţi dintre intelectualii spanioli, rămaşi credincioşi Republicii, « ies în stradă », după exemplul lui Rafael Alberti. Poporul şi poeţii săi găsesc în strofele vechiului *Romancero* o tradiţie neîntreruptă de poezie patriotică. În acelaşi ritm de *romance* în care fusese odinioară slăvit eroismul apărătorilor Numanciei asediate de romani sau al partizanilor din războiul contra lui Napoleon, poeţii spanioli (populari sau culţi) cîntă faptele de arme ale unor eroi contemporani ca marinarul Antonio Coll, care ţine piept singur blindatelor la Casa del Campo, sau căpitanul de aviaţie José Colom, care se luptă cu avioanele Junkers şi Caproni. Concomitent cu această poezie spontană a tranşeelor, dura realitate a războiului impune poeţilor o adîncă meditaţie asupra destinului ţării lor, un comentariu liric al evenimentelor şi al oamenilor angajaţi în aceste evenimente. Se naşte astfel poezia de meditaţie, reprezentată îndeosebi de Antonio Machado (*Crima a avut loc la Granada; Lui Lister, comandantul trupelor de pe Ebru*), Rafael Alberti (*Brigăzilor internaţionale, Dorm soldaţii, Galop, Sînt din Regimentul V*), Miguel Hernández (*Cîntecul soţului soldat*) Manuel Altolaguirre (*Cîmp pustiit de război*) şi José Herrera Petere (*Tren de noapte, Experienţa*). Apoi, înfrîngerea, exilul, care nasc ură, sarcasm, durere, speranţă: Juan Ramón Jiménez (*Patria*), León Felipe (*Plînsul ... Marea*), Pedro Salinas (*Exilata*), Max Aub (*Azi îmi amintesc de Aranjuez*) José Moreno Villa (*Pămîntul tău*) Emilio Prados (*Cînd era primăvară*), Jorge Guillén (*Pămîntul, ultimul exil*). Şi închisoarea, pe care au cunoscut-o direct Miguel Hernández, Marcos Ana, Carlos Álvarez, José Hierro, Jesús López Pacheco, José Luis Gallego. În sfîrşit, rezistenţa tinerei generaţii poetice care s-a afirmat după 1952, anul cînd Spania iese parţial din izolarea postbelică (devenind membră a ONU), și slăbeşte în interior cenzura. E posibilă acum chiar pătrunderea în Spania a mesajului exilaţilor, şi din această comunicare se naşte în interior conştiinţa necesităţii unei colaborări. *Emigranţi, Spania are nevoie de voi*, sună titlul unei poezii a tînărului Carlos Álvarez. Profilul tinerei generaţii poetice este realizat prin comentarea pe larg a declaraţiilor din *Antología consultada de la poesía española*, din 1952, în care vede un manifest al noilor tendinţe: anticonformism, luptă, denunţare a realităţilor sociale, încredere în viitor, alcătuind toate « o adevărată şi tipică poezie a Rezistenţei ». Ediţia a doua este completată cu o lucidă analiză a situaţiei strict actuale a

intelectualităţii. « Sectorul vieţii spaniole care s-a sustras cel mai mult de la acţiunile represive, de constrîngere şi cenzură ale regimului este, fără îndoială, acela al activităţii intelectuale. În reviste şi cărţi apar din ce în ce mai frecvent dezbateri, comentarii şi analize (despre libertate, democraţie, socialism, etc.) care acum cinci sau şase ani păreau inabordabile şi erau practic interzise. Scriitorii şi intelectualii spanioli au reuşit să stabilească contacte mai strînse cu lumea, şi a căzut cortina care despărţea pînă nu de mult cultura peninsulară de cea din exil. Acestea nu înseamnă însă că prohibiţiile, cenzura, ostracizarea şi crudele represiuni au încetat să mai existe. Iată numai două exemple : poetul Carlos Álvarez a fost întemniţat pentru că a apărat memoria lui Grimau, iar scriitorul catolic José Bergamín a fost silit din nou să se exileze, interzicîndu-i-se totodată, pe cît se pare, să mai publice ceva în patrie. Cert este că numeroase proteste, manifeste, scrisori deschise şi participarea directă la viaţa politică a redat intelectualilor spanioli — îndeosebi în ultimii ani — conştiinţa propriei lor misiuni şi a rolului ce le revine în cadrul societăţii ».

O menţiune specială merită amplul studiu introductiv intitulat *O istorie a intelectualilor spanioli oglindită în poezie (de la 1920 pînă astăzi)*, prin care Dario Puccini aduce o contribuţie extrem de preţioasă la cunoaşterea culturii şi literaturii spaniole a secolului nostru.

LINA PROKOFIEVA: AMINTIRI

L-am întîlnit pentru prima oară pe Serghei Sergheevici în 1918, la New York, unde interpretase Concertul nr. 1 pentru pian. Făceam parte dintr-o familie de muzicieni, eu însămi luasem lecţii de canto, eram o pasionată a concertelor şi nu puteam trece pe lîngă un eveniment ca cel pe care-l reprezenta concertul lui Prokofiev. Numele lui era pe atunci mult discutat în cercurile de muzicieni. Unii îl numeau decadent, un futurist venit din Rusia enigmatică . . . Alţii îl considerau un inovator interesant. Alţii vorbeau despre măestria lui neobişnuită. . .

Muzica şi interpretarea originală a lui Prokofiev m-au impresionat profund. Neobişnuită era şi înfăţişarea lui exterioară. . . Era foarte slab şi înalt, îţi făcea impresia că are să se frîngă în două cînd se înclina în faţa publicului. Mişcările-i erau brusce, aproape de automat.

Curînd, făcurăm cunoştinţă. Aveam cîţiva prieteni comuni (între care şi familia lui Rahmaninov) în casa cărora ne întîlneam. Apoi Serghei Sergheevici a început să vină şi pe la noi, s-a împrietenit cu părinţii mei. . . Despre Prokofiev se vorbea mult pe atunci şi numele lui stîrnea totdeauna dispute înflăcărate. Eu îi luam de obicei apărarea, fapt pentru care eram atacată de cei din familie, ale căror gusturi rămăseseră mai conservatoare.

Apoi am plecat amîndoi în răstimpuri diferite la Paris. Eu îmi continuam studiile de canto, Serghei Sergheevici se ocupa de concertele sale. . . Prokofiev mai făcuse între timp şi o vizită la Londra, unde discutase cu Diaghilev punerea în scenă a baletului « Măscăriciul » după un basm de Afanasiev.

În ziua de 17 mai 1921, la Teatrul « Gaîté Lirique » din Paris a avut loc premiera baletului *Măscăriciul*. Dirijor era însuşi Prokofiev. Spectacolul a avut un mare succes, îndeosebi a fost lăudată muzica. Dimpotrivă, decorurile lui Larionov, ca şi costumele extravagante (care, de altfel, îngreunau mişcarea balerinilor) au plăcut mult mai puţin.

Pentru premieră s-au tipărit nişte programe luxoase cu portretul lui Serghei Sergheevici, făcut de Matisse. Prokofiev l-a întrebat pe pictor: « De ce mi-aţi făcut o figură atît de lungă? » « Pentru a sugera cît sînteţi de înalt ! » răspunse

Matisse, zîmbind. Mi-aduc şi acum aminte de titlul articolului « Descoperirea lui Prokofiev », publicat pe prima pagină, a doua zi după premieră, de unul din ziarele importante.

•

În vara anului 1921, Prokofiev locuia împreună cu mama sa la St. Brévin les Pins, o localitate situată în Bretania, pe ţărmul Oceanului Atlantic. Serghei Sergheevici îşi termina atunci Concertul nr. 3 pentru pian, la care lucrase tot timpul verii. Adesea venea pe la el poetul K. Balmont care locuia în apropiere. Cînd Serghei Sergheevici i-a cîntat concertul, poetul a fost într-atît de impresionat şi de emoţionat (îndeosebi de cadenţă) încît pe loc a scris un sonet pe care l-a închinat compozitorului. Drept răspuns, Serghei Sergheevici i-a închinat lui concertul.

Konstantin Dimitrievici declama adeseori din versurile sale, puţin pe nas, cîntînd parcă, cu capul lăsat pe spate, scuturînd din cînd în cînd bărbuţa lui roşcată. Unele dintre versurile lui Balmont i-au plăcut atît de mult lui Serghei Sergheevici încît le-a transpus pe muzică (opus 36).

Pentru prima oară, Concertul nr. 3 pentru pian a fost executat de Serghei Sergheevici la Chicago la 16 noiembrie 1921 (orchestra fiind dirijată de Stock), iar mai apoi la New York (dirijor Albert Coats). Pe atunci, însă, publicul nu-l înţelegea încă şi el nu prea avea succes.

•

O mare parte din opera *Îngerul de foc* a fost scrisă în 1922 în localitatea Ettal, din Alpii Bavarezi. În acelaşi an ne-am şi căsătorit. . .

De la Ettal, făceam adesea excursii prin împrejurimi: de pildă, la Harnisch, la Partenkirchen, unde se afla casa lui Richard Strauss, la Obermmergau (la şapte kilometri distanţă), vestit prin teatrul său unde se punea în scenă, odată la zece ani, în săptămîna patimilor, un mister medieval « Patimile Domnului ». Începuturile acestor spectacole datează din 1634, din timpul unei epidemii de ciumă. Am avut noroc ca una dintre vizitele noastre să coincidă cu un asemenea spectacol. Reprezentaţia a durat o zi întreagă de dimineaţă pînă noaptea cu mici întreruperi. Serghei Sergheevici a urmărit tot timpul spectacolul cu atenţia încordată. . . Aproape toţi localnicii jucau în acest spectacol şi pentru a nu se machia, îşi lăsau păr lung şi barbă cu mult înainte de începutul reprezentaţiilor.

Viaţa la Ettal,. . . şi-a lăsat amprenta asupra operei *Îngerul de foc*. În timpul plimbărilor pe care le făceam, Serghei Sergheevici îmi arăta diferite locuri unde « se petrecea » acţiunea unora sau altora dintre scenele operei. Pasiunea pentru Evul Mediu era alimentată de spectacolele de mistere. Şi astăzi încă, multe lucruri din această operă îmi amintesc de atmosfera în care am trăit la Ettal, care l-a înrîurit pe compozitor, ajutîndu-l să intuiască spiritul epocii.

În timpul plimbărilor noastre pe care Serghei Sergheevici le iubea atît de mult, făceam planuri să străbatem pe jos toată Elveţia. Acestor planuri nu le-a fost dat să se împlinească. (Am făcut mai tîrziu o călătorie în Elveţia, dar nu pe jos, ci cu automobilul.) Viaţa ne era organizată în aşa fel încît era greu să găsim o clipă liberă. Zilele erau toate pline de muncă creatoare, de concerte. Serghei Sergheevici a plecat în cîteva rînduri la Londra, la Paris, în alte oraşe. La Berlin s-a întîlnit cu poetul Andrei Belîi; a adus ultimele versuri ale acestuia pe care le citea cu voce tare şi o adevărată înflăcărare.

Prokofiev păstrase încă din anii copilăriei pasiunea pentru botanică... În timpul plimbărilor noastre culegeam flori şi plante, le aşezam după grupuri şi genuri, recurgînd adeseori, pentru a ne informa, la o carte groasă de botanică pe care o avea Serghei Sergheevici.

O altă pasiune din anii fragezi era astronomia. Serghei Sergheevici cunoştea perfect tot cerul, stelele, aştrii. În timpul plimbărilor (ca şi în timpul călătoriilor noastre pe diferite meridiane) îi plăcea să privească cerul, comentînd aşezarea variată a stelelor.

De altfel, Prokofiev se putea înflăcăra pentru cele mai neaşteptate idei sau lucruri. Într-o bună zi, citind într-o gazetă din München că se vînd incubatoare electrice pentru scoaterea puilor de găină, comandă un asemenea aparat. Am pus ouă. Cînd veni vremea să iasă puii, Serghei Sergheevici se scula noaptea, controla dacă nu cumva sînt crăpături în coajă. Treptat, toţi puii ieşiră. Cu excepţia unuia singur. Am hotărît să mai aşteptăm. În sfîrşit, şi acesta din urmă îşi făcu apariţia, dar se dovedi a fi... un pui de raţă. Un pui de raţă urît şi scîrbos, care, în ciuda basmului, nu se transformă într-o lebădă superbă.

Restabilindu-se corespondenţa cu vechii prieteni, Asafiev, Miaskovski şi Derjanovski, Serghei Sergheevici se informa de tot ceea ce se întîmplă în viaţa muzicală a ambelor capitale sovietice, se bucura de veştile pe care le primea, îmi citea toate scrisorile. Nici o clipă nu şi-a pierdut interesul pentru viaţa muzicală din patria sa.

Mutarea noastră definitivă de la Ettal la Paris a avut loc în ziua de 18 octombrie 1923, şi a coincis cu premiera Concertului nr. 1 pentru vioară la Grand Opéra (dirijor Kusevitki). După liniştitul Ettal, am nimerit dintr-odată în Parisul furtunos, clocotitor, la o premieră, unde am întîlnit o mulţime de oameni interesanţi, prieteni vechi şi noi. Mi-aduc şi acum aminte de compozitorul Szymanovski, de pianistul Arthur Rubinstein, de violonistul, Szigeti, de pictorii Picasso, Benois, de balerina Anna Pavlovna şi de mulţi alţii.

La sfîrşitul lui februarie 1923, cînd s-a născut primul nostru copil, Sviatoslav, s-a mutat la noi mama mea. Cu ajutorul ei am închiriat o locuinţă modest mobilată, întrucît aveam bani foarte puţini. Serghei Sergheevici, care terminase cu puţin înainte o nouă versiune a Concertului nr. 2 pentru pian (prima redactare fusese iremediabil pierdută la Leningrad în condiţii nelămurite), a început să-l repete cu asiduitate, insistînd mai ales asupra pasajelor grele. Repeta frecvent cadenţa, plîngîndu-se că ar fi scris acest concert într-un stil mult prea complicat. Pe Sviatoslav, care avea abia două luni, îl duceam în cel mai îndepărtat colţ al apartamentului, temîndu-ne ca aceste « repetiţii» să nu-i influenţeze în rău sistemul nervos. Vecinii care locuiau cu un etaj mai jos se plîngeau că nu pot suporta asemenea muzică şi de îndată ce Serghei Sergheevici se aşeza la pian, ei începeau să ne sune la telefon. Aceste intervenţii îl plictiseau. Şi cînd, în cele din urmă, la insistenţele acestora, apăru administratorul casei şi ceru ca Prokofiev să nu mai cînte, el se supără de-a binelea. « Nu vreţi să mai ascultaţi muzică? a spus el. — Bine ! Dar eu la mine în casă am dreptul să fac ce vreau. Aşa că în loc de muzică am să bat cuie în lăzi ». Zis şi făcut ! A aşezat în mijlocul camerei o ladă şi a început să bată cu ciocanul în ea. Cu aceasta s-a terminat. Vecinii n-au mai revenit. Premiera Concertului nr. 2 a avut loc la 8 mai 1924, la Paris cu Kusevitki la pupitru. Serghei Sergheevici a cîntat strălucit şi succesul a fost foarte mare.

•

Prokofiev nu înceta niciodată să creeze, părea că în el se desfăşoară un permanent proces de compunere a muzicii. În momentele cele mai neaşteptate

şi în orice condiţii, în timpul unei discuţii, al unei plimbări, el putea să scoată din buzunar un creion şi o agendă ca să noteze o temă nouă.

Uneori, însemna temele muzicale pe un simplu colţ de hîrtie iar apoi ajungînd acasă, le transcria într-un carnet special (avea mai multe de acestea) şi încerca să descifreze la pian însemnarea. Aşa a lucrat toată viaţa lui. Cînd se apuca să scrie o lucrare nouă căuta adeseori tema potrivită în caietele sale cu însemnări. . . De obicei, scria lîngă pian, deşi mi-a spus în cîteva rînduri că temele compuse fără pian sînt uneori mai reuşite.

Oamenii care cunosc bine creaţia lui Prokofiev ştiu că dragostea pentru melodie i-a fost proprie totdeauna. . . Elementul melodic se întîlneşte în toate operele sale, chiar dacă în unele este mai pregnant, iar în altele mai puţin. Nimic nu-l scotea mai mult din fire decît întrebarea: « Unde este melodia? » sau opinia unor critici care spuneau « Nu are melodie ». La asemenea observaţii avea obiceiul să răspundă: « Învăţaţi să ascultaţi. Destupaţi-vă urechile! »

•

În tinereţe, Serghei Sergheevici scrisese versuri, tradusese în limba rusă sonetele lui Shakespeare. Încercase să compună şi nuvele, dar nu le arătase nimănui, socotindu-le imperfecte. Aceste nuvele erau laconice, concentrate, în stil cehovian. Se prea poate ca unele dintre ele să se fi păstrat prin arhive. Această înclinare spre munca literară explică de ce Prokofiev prefera să scrie el însuşi planurile operelor sale sau chiar textul libretelor.

E foarte semnificativ stilul scrisorilor sale, foarte laconic şi concentrat. . .

•

. . . Pianist strălucit, Serghei Sergheevici era totodată şi cel mai bun propagandist al muzicii sale. Pe măsură ce lucrările au început să-i fie executate de artişti cunoscuţi, el şi-a micşorat activitatea pianistică, reducînd-o la minimum, iar cu timpul a încetat cu desăvîrşire să mai dea concerte. E interesant că mulţi pianişti au început să se intereseze de muzica lui Prokofiev, numai după ce au auzit-o în interpretarea lui proprie. De pildă: Borovski, Horovitz, Arthur Rubinstein, Gieseking, şi alţii.

•

. . . În toamna lui 1924, am închiriat o casă în suburbiile Parisului, la Bellerue. Această casă spaţioasă, înconjurată de o frumoasă grădină ne era dragă la toţi. . . Serghei Sergheevici a scris aici Simfonia a II-a, a lucrat în continuare la *Îngerul de foc*. Duminicile veneau să ne viziteze oaspeţi din Paris, compozitorii Auric, Milhaud, Poulenc, Honegger, pictorii Petrov-Votkin, Nikolai Benois, pianistul Borovski şi mulţi alţi oameni de artă.

. . . La începutul lui martie 1925 am făcut o călătorie la Köln, pentru a asista la premiera operei *Dragostea celor trei portocale*. Serghei Sergheevici a rămas foarte mulţumit de felul cum lucrase tînărul regizor Strobach, plin de inventivitate, şi dirijorul Saint-Car. . . Succesul a fost frumos, publicul a ovaţionat pe regizor, dirijor şi pe Serghei Sergheevici. În presa germană s-au publicat multe cronici, spectacolul a fost considerat ca un mare eveniment. Locuitorii din Köln ne-au primit cu multă ospitalitate, ne-au arătat oraşul şi minunata lui catedrală, frumuseţile Rinului şi vechile sale castele istorice.

În iunie 1925 a avut loc la Paris primul concert cu Simfonia a II-a (dirijor Kuseviţki). Compoziţie foarte complicată, ea nu a putut fi înţeleasă de public.

Vara, Serghei Sergheevici a primit o invitaţie de la Leningrad să monteze acolo *Dragostea celor trei portocale*, ceea ce l-a bucurat foarte mult. A telegrafiat de îndată, exprimîndu-şi consimţămîntul. De asemenea, opera de stat din Berlin şi-a manifestat dorinţa de a pune în scenă *Îngerul de foc*, dar Serghei Sergheevici le-a propus în schimb *Dragostea celor trei portocale*, ceea ce teatrul a acceptat. Din păcate, acest spectacol a fost montat într-un spirit pur german « à la Wagner », ceea ce era în discordanţă cu muzica lui Prokofiev.

•

Între timp, Serghei Sergheevici a primit de la Diaghilev invitaţia de a scrie un balet pe o temă sovietică. Această idee l-a entuziasmat şi s-a apucat de îndată de lucru. Împreună cu pictorul G. Iakulov, a cărui expoziţie avea atunci mult succes la Paris, Serghei Sergheevici a făcut planul scenariului pentru acest balet, pe care ulterior l-a numit *Pasul de oţel*. . . Tot atunci se afla la Paris şi Ilia Grigorievici Ehrenburg cu care ne întîlneam adesea. Serghei Sergheevici îl socotea un om foarte interesant şi voia să-l atragă şi pe el la crearea baletului, dar planul nu i-a reuşit. După ce Diaghilev a aprobat scenariul, Serghei Sergheevici a început să scrie muzica, lucrînd zi şi noapte, astfel că toamna, partitura pentru pian era terminată.

•

În curînd după întoarcerea din America, Serghei Sergheevici a întreprins o călătorie prin Italia. La Roma, au fost organizate concerte simfonice.

Momentul cel mai impresionant al călătoriei în Italia a fost întîlnirea neaşteptată cu Gorki, la Neapole. Înainte de începerea concertului, privind prin cortină în sală, am văzut un om înalt, slab, cu mustăţi mari. L-am recunoscut de îndată pe Alexei Maximovici Gorki şi am alergat emoţionată să-l anunţ pe Serghei Sergheevici. Nu-l mai văzusem niciodată pe Gorki, dar citisem multe din operele sale şi Serghei îmi povestise despre întîlnirile lor. Ştiam că Gorki locuieşte undeva prin apropierea Neapolului şi ne gîndisem să-l vizităm într-o zi. După concert (era un matineu), Alexei Maximovici ne-a invitat acasă la el, ne-a citit scrisorile primite de la copii vagabonzi, ne-a povestit despre coloniile de reeducare, a vorbit despre muzică. Istorisea atît de pasionat, încît puteai să-l asculţi fără încetare. . .

•

În 1926 a venit într-o scurtă vizită la Paris, de la Leningrad, pictoriţa A. P. Ostroumova-Lebedeva care şi-a exprimat dorinţa de-a face un portret de-al lui Serghei Sergheevici, şi unul al meu. . . În timpul şedinţelor ne-a povestit despre tinereţea ei, despre călătoriile pe care le-a făcut, despre Leningradul de atunci, ne-a invitat să venim s-o vizităm acasă. . . La Paris a venit pentru scurt timp şi V. E. Meyerhold care ne-a invitat şi el cu insistenţă să venim în Uniunea Sovietică. Serghei Sergheevici începuse mai de mult să se gîndească la această călătorie. Îl interesa în chipul cel mai viu tot ce se petrecea în patria lui pe care n-o uitase nici o clipă. Se gîndea să întreprindă această călătorie în ianuarie-februarie 1927. . .

•

Se apropia data plecării în Uniunea Sovietică. În prealabil, Prokofiev purtase o vie corespondenţă cu prietenii săi: Asafiev, Miaskovski, cu conducătorii

Primului Ansamblu Simfonic fără dirijor, cu cei ai Filarmonicii Ruse, ai Filarmonicii din Leningrad. Între timp, la Moscova se cîntase cu un uriaş succes *Suita Scitică*.

În sfîrşit, în ianuarie 1927 pornim plini de emoţie spre patria lui Serghei Sergheevici.

E greu de descris starea noastră sufletească cînd în ziua de 18 ianuarie 1927 am traversat graniţa sovietică. În ziua de 19 ianuarie trenul a oprit în gară la Moscova. Serghei Sergheevici a văzut de îndată printre persoanele care-l aşteptau pe peron pe vechii săi prieteni, Asafiev (venit special de la Leningrad), Miaskovski, Saradjev, Derjanovski şi alţii.

. . . La primul concert simfonic (24 ianuarie 1927) a fost executată suita din *Măscăriciul*, suita din *Dragostea celor trei portocale*, iar mai apoi Serghei Sergheevici a cîntat Concertul nr. 3 şi « la bis» *Gavota* din Simfonia clasică. Succesul le-a întrecut pe toate cele precedente. Şi totuşi, el a fost la rîndul lui întrecut de cel pe care l-a avut Prokofiev la Leningrad în ziua de 10 februarie. Şi la Moscova, şi la Leningrad, Serghei Sergheevici s-a întîlnit cu mulţi compozitori tineri, care i-au arătat compoziţiile lor. Am fost apoi la Leningrad la spectacolul cu opera *Dragostea celor trei portocale*, pusă în scenă de prietenii din copilărie ai lui Serghei Sergheevici, Radlov şi Dranişnikov. Serghei Sergheevici socotea acest spectacol cel mai bun dintre cele văzute de el pînă atunci. Ne-am întîlnit cu poeţi, actori, pictori. M-am plimbat prin Leningrad, oraş pe care-l cunoşteam dinainte, din povestirile lui Serghei Sergheevici. Am văzut locurile unde şi-a petrecut tinereţea, unde a învăţat, casa în care a locuit. Cîteva zile am petrecut la Detskoie Selo (azi Puşkino) în familia atît de primitoare a lui Asafiev, am vizitat locurile legate de amintirea marelui poet rus. Serghei Sergheevici discuta îndelung cu prietenii săi despre trecut, amintindu-şi de anii de conservator, despre prezent, despre muzică. . .

•

De abia ne întorsesem la Paris şi a trebuit s-o pornim spre Monte-Carlo unde se desfăşurau repetiţiile noului balet *Pasul de oţel* (în anul următor urma să fie pus în scenă şi la Moscova, la Teatrul Mare). Diaghilev a ales în cele din urmă ca maestru de balet pe L. Miasin. Serghei Sergheevici a participat în mod activ la pregătirea baletului dînd sfaturi, indicînd ritmul, acompaniind la pian.

În ziua de 7 iunie 1927 a avut loc premiera la Paris. Baletul era compus din două tablouri, înfăţişînd scene din viaţa contemporană a Rusiei. *Pasul de oţel* a produs o impresie puternică, deşi spectacolul avea deficienţe serioase. Coregrafia nu corespundea totdeauna muzicii, scena era uneori prea încărcată. *Pasul de oţel* s-a jucat de asemenea la Londra şi a fost reluat de Diaghilev în stagiunea următoare.

•

. . . În toamna anului 1928 şi în cursul iernii care a urmat, Serghei Sergheevici a lucrat cu multă pasiune compunînd muzica pentru noul balet al lui Diaghilev, *Fiul rătăcitor*. Muzica « Întoarcerii », în deosebi tema fiului este plină de lirism... În mai a avut loc premiera baletului, care s-a bucurat de un mare succes.

În perioada de pregătire a spectacolului, Serghei Sergheevici avea întîlniri frecvente cu cunoscutul pictor francez George Rouault, care lucra pentru prima oară în scenografie. Cele dintîi schiţe de decor pentru balet nu i-au prea plăcut lui Serghei Sergheevici, dar treptat, el a ajuns la concluzia că laconismul şi intenţia decorului sînt în perfectă armonie cu spectacolul. De altfel, la premieră, decorurile au stîrnit un mare interes din partea publicului.

Rouault era un om tăcut, vînjos, nițel cam stîngaci și Serghei Sergheevici îi spunea în glumă « Omul cavernelor ». Rouault se plîngea că este exploatat de « negustorul » său căruia, conform contractului semnat, trebuia să-i predea toate tablourile. De aceea, în unele cazuri distrugea noile sale opere ca să nu ajungă în mîna acestui « hoț », cum îl numea. Pe negustor îl chema Vollard, ceea ce are o rezonanță apropiată de cuvîntul francez « voleur ». De aceea, Rouault spunea cu ironie: « Ce voleur de Vollard. »

Măiestria dansatorilor, în deosebi a lui Lifar, în rolul principal, a contribuit la succesul spectacolului. Serghei Sergheevici a dirijat el însuși la premieră. După stagiunea de la Paris, Diaghilev a plecat cu *Fiul rătăcitor* la Berlin și Londra. Era ultimul spectacol realizat de Diaghilev; după două luni de la premiera *Fiului rătăcitor*, a murit. Această moarte l-a zguduit pe Serghei Sergheevici, care-l socotea pe Diaghilev un « uriaș » în artă.

•

... În toamna anului 1929 ne-am întîlnit la Paris cu Vladimir Maiakovski. Serghei Sergheevici îl cunoștea încă de la Moscova. Eu îl vedeam pentru prima oară. M-a impresionat statura lui înaltă, puternică, chipul lui expresiv. Vladimir Vladimirovici recita cu multă forță versurile sale despre Paris, fragmente din poemul *E bine*, ca și unele versuri mai vechi. Era tăcut, gînditor și mi s-a părut cam trist și îngrijorat. Serghei Sergheevici i-a cîntat *Poveștile bunicii*, *Gavota* din opus 32, prima parte din Sonata 5, Marșul și Scherzo din opera *Dragostea celor trei portocale*.

•

Vara anului 1929 am petrecut-o într-o regiune nouă, în apropiere de lacul Bourget, într-un vechi castel, aparținînd unei familii de nobili scăpătați.

Ne-a vizitat în acest timp Stravinski, care locuia cu întreaga sa familie (mamă, soție, doi fii și o fiică) în apropierea pitorescului lac Annecy. La el își făcea vilegiatura și dirijorul Ansermet. Stravinski ne-a cîntat noul său concert pentru pian care i-a plăcut lui Serghei Sergheevici cu mult mai mult decît creațiile anterioare.

•

... La sfîrșitul lui decembrie am plecat în Statele Unite ale Americii... În același timp cu noi călătorea și familia Rahmaninov... Serghei Vasilievici era un vechi prieten; încă în copilărie îl întîlnisem în casa unor cunoștințe ale părinților mei. Rahmaninov și soția lui erau foarte amabili. Ne invitau adesea în cabina lor, discutam mult despre muzică. Rahmaninov ne punea adesea întrebări în legătură cu călătoria noastră în Uniunea Sovietică și în ele se simțea dorul ascuns de patrie.

Pe același vapor se mai aflau și alți muzicieni între care violonistul M. Elmann, pianistul A. Brailovski și alții. Pasagerii glumeau spunînd că nu e un vapor, ci o adevărată « Boîte à musique ».

Călătoria în S.U.A. a fost obositoare, dar Serghei Sergheevici a rămas mulțumit, căci publicul și presa i-au acordat deplină recunoaștere... S-au dus tratative pentru montarea operei *Îngerul de foc* la Metropolitan...

Am făcut o călătorie și în Cuba la Havana, unde Serghei Sergheevici a dat două concerte. Publicul cuban de abia ieșea atunci de sub influența operei italiene tradiționale și a muzicii sentimentale. De aceea, el nu a putut nici

gusta, nici înţelege specificul muzicii lui Prokofiev. Această muzică a fost pentru publicul cuban o surpriză atît de neaşteptată, încît după pauză, în sală, rămăsese foarte puţină lume. « Ăsta-i un nebun » auzeam rostindu-se în timpul pauzei.

La unul din concerte a asistat şi poetul Frederico Garcia Lorca, pe atunci la începutul carierei sale.

. . . Mi-aduc aminte că după concert, am primit la hotel vizita lui Lorca care a venit împreună cu cîţiva prieteni de ai săi. Discuţia a fost vie şi prietenoasă. Lorca se deosebea de tovarăşii săi printr-o deosebită simplitate, firesc, vioiciune.

. . . Încă un epizod care ne-a rămas în minte. Toscanini se găsea şi el pe atunci la New York şi se pregătea să dea un concert. Apreciind muzica lui Serghei Sergheevici, a făcut o excepţie pentru noi, permiţîndu-ne să asistăm la repetiţie (nu puteam să luăm parte la concert, căci plecam din America), dar cu condiţia să nu ne simtă prezenţa. În sală nu mai era nimeni şi stăteam cu respiraţia tăiată. Toscanini repeta o simfonie a lui Mozart, nu mi-aduc aminte exact care. Execuţia părea să fie desăvîrşită. Totuşi, dirijorul a oprit în curînd orchestra ; ceva din frazarea viorilor nu-i plăcuse. A poruncit ca pasajul respectiv să fie cîntat la început numai de viori, apoi de fiecare vioară în parte, dar a rămas în continuare nemulţumit. În cele din urmă şi-a ieşit din fire, a început să ţipe la unul din violonişti, să-l numească cîrpaci, l-a pus să repete de cîteva ori pasajul, după care violoniştii supunîndu-se fără cîrtire, au cîntat toţi împreună şi totul a ieşit bine. Toscanini s-a liniştit. De fapt, Toscanini se legase de un fleac. Era exigent la maximum (violoniştii de care vorbesc erau cu toţii nişte muzicieni de mîna întîia), în schimb concertele dirijate de el lăsau totdeauna impresia unei perfecţiuni de neuitat.

•

La propunerea făcută de Grand Opéra, Serghei Sergheevici a scris muzica pentru baletul « Sur le Borysthéne ». Subiectul avea un caracter liric. Planul baletului a fost conceput de Serghei Sergheevici împreună cu Lifar. Ei au pornit de la un motiv coregrafic şi muzical socotind subiectul în balet de importanţă secundară şi urmărind numai armonia muzicală şi coregrafică. Serghei Sergheevici mărturisea că scrie cu plăcere muzica pentru acest balet. Din cauza diferitelor neînţelegeri interne de la Grand Opéra, premiera noului balet a întîrziat un an întreg, ceea ce a pricinuit destulă supărare lui Serghei Sergheevici. În sfîrşit, totul s-a aranjat şi baletul a fost montat. Coregrafia lui Lifar s-a dovedit a fi reuşită.

•

Pe la sfîrşitul lui iulie am întreprins o călătorie cu maşina prin Franţa. În regiunea Pirineilor, ne-am întîlnit cu Şaliapin, Charlie Chaplin, violoniştii Elmann şi Jacques Thibaud. Am petrecut multe seri toţi împreună. Şaliapin şi Chaplin mimau scene. Mi-aduc aminte cît de expresiv şi comic era Şaliapin cînd o imita pe doamna din lumea mare la toaleta de dimineaţă, pieptănîndu-se şi aranjîndu-se în faţa oglinzii pentru a se apuca apoi de o broderie. Aceste scene, s-ar fi zis banale, le înfăţişa cu atîta vioiciune şi seriozitate, încît nu ţi le puteai aminti fără să rîzi. Cînd, mai tîrziu, mi-aduceam aminte cu Serghei Sergheevici de aceste seri, ne mărturiseam unul altuia că jocul lui Şaliapin era mai expresiv decît cel al lui Chaplin, ale cărui improvizaţii erau doar variaţii

pe cunoscute roluri comice interpretate de el. Elmann și Thibaud cîntau la vioară sonate de Bach, Serghei Sergheevici cînta la pian din compozițiile sale. Seri de neuitat. . .

•

În anul 1932 am întreprins o scurtă calătorie la București. Am tras la hotelul Athenée Palace, unde ne așteptau numeroși ziariști pentru a lua interviuri. În sala mare a Ateneului a avut loc concertul care s-a bucurat de mare succes, publicul din București l-a aplaudat cu entuziasm pe Prokofiev. La concert au asistat cîțiva din muzicienii pe care-i cunoșteam încă de la Paris, printre ei celebrul dirijor George Georgescu. După cîte mi-aduc aminte, Enescu, pe care-l cunoșteam de la Paris, unde ne întîlneam, lipsea din București. A doua zi a avut loc un nou concert la clubul Cercului Militar, după care a urmat un banchet.

Păstrez și acum amintirea cea mai caldă și prietenoasă despre București (deși vizita noastră a fost scurtă), ca despre un oraș minunat care mi-a plăcut foarte mult, și despre locuitorii lui ospitalieri și iubitori de muzică.

În 1962, la concursul Ceaikovski de la Moscova, cînd l-am revăzut pe George Georgescu cu soția lui, ne-am amintit de concertul de la Ateneu și de vechea noastră întîlnire de la București.

•

În timpul călătoriilor sale prin Uniunea Sovietică, în 1932—1933, Serghei Sergheevici era tot mai mult preocupat de ideea că șederea sa în străinătate se prelungește prea mult. Se simțea tot mai mult atras de pămîntul natal. Îl interesau oamenii sovietici, auditorul cel nou, teatrul muzical sovietic, cinematografia ca o formă de artă destinată maselor și care asigură legătura cu cele mai largi pături ale publicului. Serghei Sergheevici dorea să lucreze cu regizorii sovietici Meyerhold, Eisenstein și alții. Proiecta să scrie muzica pentru filmul sonor *Locotenentul Kije*.

De mult simțeam că între Serghei Sergheevici și Rusia există o legătură indestructibilă. Acest lucru se făcea observat mai ales în creația sa.

După cîteva călătorii în Uniunea Sovietică, după întîlniri cu numeroși admiratori și prieteni, am înțeles limpede că întoarcerea în patrie îi este necesară lui Prokofiev. Deși pentru mine problema era foarte încurcată, întrucît în străinătate rămîneau părinții mei, rude, prieteni, o lume cu care eram obișnuită, înțelegeam că pentru un artist e foarte important să nu se rupă de patria sa. Iată de ce sprijineam năzuința lui Serghei Sergheevici de a reveni în Uniunea Sovietică. Și am avut un mare sentiment de satisfacție cînd, stabilindu-ne definitiv toată familia, în 1936 la Moscova, Serghei Sergheevici, intrînd în locuința nouă care ni se dăduse, mă îmbrățișă și-mi spuse: « Cît de fericit sînt că ne găsim în sfîrșit aici. Îți mulțumesc. »

■ « INSURECŢIE » ŞI CONSTANŢĂ LIRICĂ

Publicitatea excesivă făcută manifestului dadaist de la Zürich, după 1915, al cercului « rebel » de la cafeneaua « Voltaire », a acoperit pentru un timp cu o celebritate efemeră pe poetul Tristan Tzara [1]. « Incendiatorul » literaturii şi anatemizatul de o întreagă literatură, pornise la drum fără ostentaţie clamoroasă în presa literară română. În jurul personalităţii sale s-a întreţinut mai tîrziu, scandalul literar, excentricitatea, fronda anarhică. Efortul lui Saşa Pană de a da un volum cu primele poeme în româneşte ale lui Tristian Tzara n-a stîrnit ecou şi a părut ca o reclamă de grup minant. Pentru istoria literară, română şi franceză, a primat insurecţionalul temerar şi iconoclastul; poetul a fost ţinut în zona amatorismului şi fantezismului frenetic cu aer de şcoală nouă. Însă Tristan Tzara pleca în străinătate, după ce aici, la noi, se manifestase ca un poet cu vocaţie, alături de Ion Vinea, Ilarie Voronca, prin reviste cu orientare categorică spre modernism. « Efemeridele » tinereţii sale poetice de pînă la momentul Zürich, pulsau într-un ritm propriu liricii româneşti a vremii sale de debut [2]. Este o saturaţie de anume orizonturi, de sedentarism, este încercarea de a evada din convenţional, de retragere în afară, cu invocaţii şi gesturi naturiste, făcînd elogiul revenirii la firesc, la uman, la comportările şi lucrurile simple. Poezia lui Tristan Tzara publicată la noi răspîndea melancolia bucuriilor elementare,nesatisfăcute, a aspiraţiilor pure fără ecou. Era o invitaţie la ieşirea din existenţa meschină şi monocordă: « Casă în construcţie cu ramuri uscate, cu păianjenii, în schelă / Înalţă-te în ceruri cu seninătate / Pînă cînd norii ţi-or sluji de perdele / Şi stelele: mulţumirea lămpilor pe balcoane înserate » (Vino cu mine la ţară).

Tristan Tzara are o tentă romantico-impresionistă, căutînd paradisul în provincie, cu vagabondajuri italiene, cu rememorări duioase, oscilînd între suavitate şi bruscheţe, între candoare şi vulgaritate luată ca firesc. « Verişoară, fată de pension », « Înserează », « Duminecă » sînt poezii desprinse din tiparul modelului simbolist al lui Bacovia, fără nevroze, spleenuri şi angoase. E ciclul său provincial. Fenomenele se derulează cu încetişorul, dar nu-i monotonie, lucrurile sînt banale dar nu plictisesc. Ruralitatea este un refugiu la cîmp, ca pe un alt continent, locul unei beatitudini fremătătoare la pulsul vital din jur, al regăsirilor din lungi peregrinări în necunoscut.

---

[1] *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, **urmate de** *Insurecţia de la Zürich*. **prezentată de Saşa Pană: Unu, 1935.**

[2] **Cu sentimentul unei restituiri valorice certe şi nu al unei deshumări pioase gratuite, Claude Sernet a publicat de curînd la Paris, în traducere franceză, PRIMELE POEME.**

« Vîntul plînge în hornuri cu toată desnădejdea unui orfelinat / Vino lîngă mine ca o luntre în tufiş / Aşterne-ţi vorbele ca paturile albe în infirmerie / Că acolo poţi plînge nesupărat, că miroase a gutui şi a brad /. . . / Pe pod un om e aplecat, fluieră în apă fără gînduri / La noi e cald şi bucurie ca şi cînd se nasc la stînă mieii / Povestea ta adoarme ca un copil legănînd un elefant de lînă / La noi e linişte ca şi cînd se-adapă caii la fîntînă. » (Duminecă).

Poetul trăieşte în frontul suferinţei româneşti, înfiorat, alături de poeţii de generaţie, cîntînd marşurile, bivuacurile cu senzaţia durerii fizice a condamnatului, îndurător şi resemnat.

« Cu întristările pădurii am dormit. / Am descoperit în mine iaz cu cîntec blînd / Din care plîng cu glas de sfînt: / Bate cuiul suferinţei mai adînc că n-am murit. » (Cîntec de război).

Cel care semna *manifestul dada*, punînd la încercare rezistenţa edificiului milenar al artei, sfidînd « frumoasele prostii care au făcut-o fericită pînă la această vîrstă înaintată », era el însuşi un vibrant şi un sentimental disimulat, un poet al duioşiilor şi al trăirii cu o nonşalanţă a gesturilor şi a ipostazelor, frapantă. Cîntecul are refrenuri nostalgice, ca o briză de seară, spălînd amintirile şi iubirile de umbrele triste, ca icoanele afumate pe care nu le poate scoate din casă.

« Am căutat să-ţi apăr chipul de tristeţea înserării
Şi să-l pun cu îngrijire într-un cui lîngă icoană
Să mă rog la el cînd plouă în grădină
Sau cînd aş simţi că-n noaptea ceia o să aud cîntările uitării. »
(Cîntec vechi [1])

Apoi trece prin grădinile poetice ale lui Laforgue şi Maeterlinck, după cum arată în cronica sa cu reflexii pătrunzătoare René Lacôte[2], ca să revină la atmosfera proprie simbolismului nostru.

« O, iubito, mă doare că ai plecat în străinătate
N-or să aibă puii de mîncare — eşti departe
Îmi citesc nefericirea într-o carte
Pe o stradă veche vin de la spital surori de caritate. »
(Ibidem)

Mişcările sînt graţioase, liricul este romantic, cantabil ca lîngă salcia pletoasă, cu toate că poezia respectivă era prezentată de Lovinescu drept mostră de dadaism precoce.

— Vrei să mă frîngi în colonadă sfîntă
Vrei să mă creşti în trandafir de iarnă
Vrei să mă simţi în rugăciune, stîncă
În nopţi de vară, grădiniţă simplă. . .

Poeziile publicate postum şi scrise în perioada aflării sale în ţară, îl revendică pe Tzara literaturii noastre încăodată nu ostentativ ci cu legitimitatea actului istoric. Căci el nu devine poet, numai pentru că a patronat dadaismul, odată cu « ieşirea » din orizontul literaturii româneşti. Pleca de la noi ca poet format în atmosfera lirică a începutului de veac, alături de G. Bacovia, N. Davi-

---

[1] *Steaua*, an. XV, 1965, nr 1 (180), p. 63.
[2] TRISTAN TZARA, poète roumain, în LES LETTRES FRANÇAISES, Nr. 1103, nov. 1965.

descu, I. Vinea, I. Voronca, Emil Isac, de lîngă care orice cunoscător al literaturii noastre totuşi nu-l poate separa. La *Chemarea* în 1915, — revista lui Vinea — Tzara este poetul favorit, la *Simbolul* pe care o conduce împreună cu autorul «Orei fîntînilor»; la *Noua revistă română*, chiar şi după momentul Zürich, Tzara are în colegul de debut pe prietenul său literar inseparabil. Jeturile de metafore ale lui Voronca, luciditatea răscolitoare a lui Fundoianu, aspiraţia spre noutate, nelinişţea afirmării, modernitatea expresiei le erau comune tuturor. Chemarea poetului este la ieşirea din durere, în natură, într-o exuberanţă degajată ca în unele poezii ale lui Geo Bogza din tinereţe, pozînd într-o blîndeţe samariteană retezată cu o mîngîiere francă, bărbătească[1].

« Piatra de hotar » de care se vorbeşte în legătură cu plecarea lui Tzara în străinătate, dar mai ales în legătură cu investitura dadaistă este vizibilă numai publicitar şi vedetistic. Poezia sa dinainte de stabilirea în Occident nu este depăşită, oricîtă monedă s-ar bate în sprijinul dadaismului, dimpotrivă, dadaismul îl sustrage programatic acesteia, volumele care apar după momentul Zürich *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine, Vingt-cinq poèmes, Cinéma calendrier du cœur abstrait* (1918) etc. etc., nu impun o nouă sensibilitate, ignorată pînă la această dată. Primează experimentul formal pur, locvareea incoherentă. Paradoxul liric, ilarul, ermeticul, cu toate manifestele Dada, nu se dovedesc azi a fi fost calităţile în plus de care ducea lipsă Tzara în epoca sa de afirmare. De altfel cafeneaua « Voltaire » avea strămoşi şi prin revistele româneşti prin care se ridicau ruguri pentru a trece prin foc literatura trecutului, deşi punctul de plecare corespundea unei intenţii de salvgardare a artei de la promiscuitate şi tranzacţie cu oficialitatea:

Să ieşim din ea cu platoşe tari sub veste. Să înlocuim hîrţile cu panoplii la îndemînă. Să avem bombe asfixiante prin coşuri, şi creioane cu şiş. [2]

O mare literatură categoric că n-a produs dadaismul, şi că dincolo de agitaţie n-a urnit nimic din loc: « dadaismul rămăsese o insurecţie, suprarealismul devine o mişcare organizată »[3]

Pentru Tzara, Fortuna n-a fost clementă. L-a chemat de fapt să lupte cu propriul său duşman care rezista: cu sufletul său de artist. Manifestele Dada au rămas doar documentele unei nemulţumiri categorice faţă de convenţional şi impostură în artă, faţă de abuzurile ideii de artă, exprimate haotic şi teribilist. « Marele spectacole ale dezastrului, ale focului, ale descompunerii » pentru înlocuirea lacrimilor cu sirene. Fronda contra inteligenţii medii, contra frumosului acceptat ca produsul industrial igienic, contra bunătăţii, tradiţiei a degenerat într-o mostră de impostură spectaculoasă, cu violenţe, cu ameninţări clamoroase de negaţie absolută pînă la absurd şi delir, «o specialitate din elucubraţii presărate cu lapsusuri şi burleşti »,[4] care în cele din urmă nu aveau « să ducă decît la propria sa distrugere »[5].

« *Dada este moartea spiritului. . . Dialectica e o maşină amuzantă* ». « *Logica e totdeauna falsă* », « *Ne trebuie opere foarte precise şi niciodată înţelese* » etc,

---

[1] *Chemare*, «*Steaua*», an XV, 1965, nr. 1, p. 62—64.

[2] I. Vinea, « Avertisment », « Chemarea », 1915, 4 oct.

[3] René Lalou, *Les étapes de la poésie française*, Presses Universitaires de France, 1955, p. 117.

[4] MARCEL RAIMOND: *De Baudelaire au surréalisme:* Edition nouvelle, Paris 1952.

[5] G. Oprescu, *Mişcarea Dada şi suprarealismul*: «Contemporanul», 1965, nr. 14, 2 aprilie, p. 2.

etc. Dealtfel poeziile Dada sînt ininteligibile nu pentru că surprind relații dificile ale abstractizării, pentru că exprimă o esență adîncă, impenetrabilă, ci pentru că sistemul de a concepe arta — tăind literele cu foarfecile, amestecîndu-le, apoi așezate cum vin la întîmplare, sînt o pură gratuitate. E adevărat că undeva, nerespectarea șablonului și a rutinei în artă a cîștigat o poziție prețioasă în evoluția artei moderne, dar aceasta s-a făcut de multe ori cu mijloace care au împiedicat tocmai realizarea scopului urmărit. Tzara credea că această aventură a spiritelor atacînd școlile și pe poeți, se află legată de Mallarmé, Rimbaud, Lautreamont, mai departe încă, de Baudelaire și Victor Hugo, continuînd impulsul de revoltă în poezia franceză, și « procedă la o serioasă revizie a valorilor »[1].

Exemplele nu uimesc, mai ales că ele au concomitent, în literatura română, similitudini. « A deschide un ochi nou peste atîta lumină moartă » (Ouvrir un œil nouveau sur tant de morte lumière), cum se exprima într-o poezie, « En suspens », era dificil cu asemenea procedee extremiste, dogmatizate prin manifeste. Pentru că literaturii convenționale și preceptistice, dadaismul îi opunea tot o producție croită pe convenții[2]. Chiar tăiatul literelor cu foarfecele și a amestecului lor în sac care părea a fi o ultrarenegare și desolidarizare cu tot ceea ce ținea de regulă, de calcul, de ceea ce împovăra și asfixia fiorul artistic autentic, a fost ea însăși o formulă, un ghid poetic al așa zisului anarhism poetic. Ce a adus dadaismul în afara manifestelor, delirante cu declarații iconoclaste pentru întreținerea scandalului și publicității? Poezia dadaistă, șocantă prin conținutul manifest, ideologic, a rămas de domeniul elucubrației și a amuzamentului grafic, fiindcă i-a lipsit de la început absența ideației poetice, conținutul emotiv interior, ceea ce Călinescu numea odată referindu-se la aceste producții, « un agent de contemplație »[3].

« Prima aventură cerească a domnului Antipirină » ca și cea de « a doua aventură », apărută un an mai tîrziu, aparțin exercițiului ininteligibil, teribilismului delirant, imprevizibil prin obstacole de tehnică grafică demențială. Abstracțiunea e improvizată cu aparențe, într-o retorică bombastică. Absurdul grafic nu e totuna, însă, cu profundul.

Ureche / b.b.b.b.b.b.b.b.b.b. /

Domnul Absorpție / les pincettes chevalines / des sexes d'autruches saturés /

Ureche / somme payée à destination balbutia la reine / décoration en fleurs de caséïne durcie / violer les enveloppes / préparer sur la course de têtes rondes l'indignation traversée de banquises / réveil matin attaché aux / sophies finis / memorandum / aigres et éventuel sourire de bouchon mécanique / os de flûte / rectifie / le liquide avec ornaments en cuivre / dans une poche à explosion / d'où le nouveau-né sortira avec les fibres de palmier / sans carrosserie se leva résigné et gagna lentement la porte / Yacht demonté en boutons de crustacés / à pied / ovation / surplus gonflé / illicite de tic-tac / illimine / soudé / si non / très très cher / procession de geandarmes en bouteilles / parapluies et parasols /

---

[1] Le surréalisme et l'après guerre, Éd. Nagel, Paris, 1948, p. 22.

[2] « Foarte adesea (și acesta e sfîrșitul școalei) dadaiștii simulează, fără să-și dea bine seama, hazardul și libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele dar făcînd în fond propoziții în regulă, exprimînd mai mult decît o structură organizațiunea intelectuală care duce la didacticism » (G. Călinescu), Principii de estetică, Buc., 1939, p. 26.

[3] G. Călinescu, Const. I. Emilian: *Anarhismul poetic*, « Adevărul literar și artistic » 1932, nr. 599, 29 mai, p. 7.

Resturi din *Aventurile Domnului Antipirină* au căzut și pe mesele prozeliților români. De altfel s-a trecut repede peste aceste efemeride chiar de către imitatorii și capii de afiș ai dadaismului, și poetul Tzara s-a reîntors la uneltele sale, cum s-a petrecut cu toate talentele. «Stinsă legenda» noului curent, poetul a redeschis poarta versului a cărui umbră îl însoțise și pînă atunci fidel și fără ezitare. Claritatea lăcrimilor, pe care mărturisea a fi dobîndit-o, nu i-o oferise *dada* cîntat odinioară ca o magie a vremii noi poetice ; i-o determina, cum i se adresa lui Garcia Lorca, o lumină a vremii sale.

Ouvre-toi, cœur infini
pour que pénètre le chemin des étoiles
dans ta vie innombrable comme le sable
et la joie des mers
qu'elle contienne le soleil
dans la poitrine où brille l'homme de lendemain
l'homme d'aujourd'hui sur le chemin des étoiles
de mer
a planté le signe avancé de la vie
telle qu'elle se doit de vivre
le vol librement choisi de l'oiseau jusqu'à la mort
et jusqu'à la fin des pierres et des âges
les yeux fixés sur la seule certitude du monde
dont ruisselle la lumière rabotant au ras du sol.

«Fața interioară» a poetului i-o netezirǎ fluviile de lumină ale pămîntului. «Timpul nou» prevestit de Tzara, nu era al lui Dada. Sensibilitatea curată, aspirația către puritate, — «timpul nou strălucind și de o prospețime ca azurul» își găsise calea poeziei adevărate. Nu renunțînd, firește, la «revoluția» dadaistă, la sentimentul de neconformism spiritual din perioada Zürich. Sensul însă al neaderenței era grav. Noul anotimp pe care îl așteaptă, îl oferă oamenilor să se bucure ca de o primăvară întîrziată.

Autorul atîtor «manifeste» antiliterare redevenea poetul cu o frenațiune a vieții renăscînde («une fière joyeuse», cum spune în comentariul său spiritual Jean Rousselot [1]. Izbucnirile de geizer, se limpezeau. Destinul uman, freamătul unei mulțimi cu existența incertă, îl captează. Așteptarea nu e vagă, «se face flamură» ; «primăvara» aceasta a omenirii e urnită de izvoare «de incandescențe nevăzute», de «răni mai adînci decît țările adormite». E o poezie a mișcărilor de regenerare, a orizonturilor gata să plesnească ca mugurii de seva pămîntului. Imaginile sînt jubilante, cîntecul oficiază momentul instaurării «pămîntului pe pămînt», al unei redobîndiri al însuși elementului primordial.

«le fruit des castagnettes / s'éclaire à la cascade / Vous réveillez le feu scellé / à l'aube trompeuse / Voici les vents figés / dans les robes des dormeuses / dansez la nuit des âges durs ô pierres / les nombres et leurs proies visibles ici-bas / jusqu'à éclater en rire de sang / que la terre advienne sur terre / et se multiplie la graine de son règne»

(Acceptation du printemps)

---

[1] *Poètes français d'aujourd'hui.* Anthologie critique par... Seghers, Paris, 1965, p. 42

Tzara nu mai declară precum Mallarmé că «sîntem / Trista opacitate a spectrelor noastre de mîine *(Toast funebru)*. Poezia lui din *Amiezile cucerite* («Midis gagnés», 1935—1938), ori mai înainte, din *Trecerile luminoase* (*Les mutations radieuses*, 1935 — 1936) — amintindu-ne parcă de Blaga, captează curenţii de sus prevestitori de schimbări, prinde de departe sunetul paşilor vremii de mîine, fără a deveni o poezie revoluţionară, şi fără a renunţa la atîtea gratuităţi lirice. Dar rămîne un poet lucid al unei responsabilităţi pe care avea s-o dovedească trecînd direct în rîndul mişcării de stînga apoi, în timpul ocupaţiei Franţei de către nazişti, prin participarea sa în rîndurile Rezistenţei.

În *Omul primitiv* (1925—1930) apelul la umanitate şi descoperirea propriului eu uman îl readuse la poezie. În locul «Domnului Antipirină», Tzara aşează omul:

« Je chante l'homme vécu à la puissance voluptueuse du grain de tonnerre»

Peisajul nu era curăţat de vegetaţia dadaistă. Se făcuse drum atît cît să se vadă încotro se îndrepta poetul:

« Un lent feu s'anime à la crainte beante de ta force — l'homme »

Semnul şi destinul culturii sînt inseparabile de umanitatea aflată în ipostaza istorică modernă:

« La culture, pour ne pas être stationnaire ou regressive, doit être dirigée vers un but qui est celui de la libération de l'homme »[1].

Chiar şi editorul său din 1947, Jean Cassou care stilizează foarte mult importanţa dadaismului, recunoaşte că Tzara abia «angajat în viaţă şi în real» «ştie cum să-şi comunice poezia; virtualităţile pe care le ţine în el şi pe care le închide în poemele sale stranii sînt pline de nelinişti adevărate şi de fapte omeneşti »[2].

Tzara, personalitate poetică, devine după abandonarea experienţelor insurecţionale dadaiste, atunci cînd pledoaria are un sens raţional uman, cînd simţămintele poetului nu mai sînt ciopîrţite cu foarfeca. De altminteri, nici o istorie, a literaturii franceze de ţinută, nu acordă importanţă artistică «mişcării», oricîtă simpatie avea ea în cercurile de extremă.

Acele « fapte omeneşti », de care pomenea Cassou, redresează spre lumină poezia lui Tzara, îi desfundă calea spre reuşită. Patetismul nu mai are violenţe; este o adeziune emoţionantă.

J'ai compris la présence des hommes dans leur grandeur terrestre / la sourde audace grignotant aux astres de leurs têtes / la souffrance tacite des siècles d'épaules / et perdue la rare mélodie comme d'une fleur de montagne / l'issue solitaire ne sachant où donner de la tête / j'ai vu la misère à toutes les fenêtres.

(La force intérieure)

«Prezenţa oamenilor» îi întoarce acut faţa interioară mai în adîncime spre a se privi prin sine la nesfîrşita panoramă a suferinţii care împodobeşte ca o ghirlandă a onoarei, ferestre, porţi şi uşi. « J'ai vu la misère à toutes les fenêtres plus loin, / j'ai vu des yeux clairs / des yeux clairs de batisseurs de villes — batisseurs d'intarissables villes / ils donnaient leurs vies et leurs morts comme le blé / la joie venait toujours fleurir dans leur mains pleins ». (idem)

---

[1] Tristan Tzara, Morceaux choisis, Préface de Jean Cassou, Bordas, 1947, p. 14.

[2] Ilarie Voronca, Poèmes choisies. Avec une introduction de Tristan Tzara. Pierre Seghers Paris, 1956.

Asprimea primelor cicluri de exemplificare dadaistă e paradoxală, umoristică, o morişcă a experimentului liric. Verlaine răsucise gîtul elocvenţii, ca să salveze poezia, *dada* voia să sugrume însăşi poezia. Cu acele « bufonerii » cum le caracteriza R. Lalou, ca de exemplu:

NTOUCA qui saute / marotte / qui est dada qui e DADA / le poème statique est une nouvelle invention / NBOCO l'astmathique / 10054 moumbimba / il y a une machine / machine / les voyelles dont des globules blancs / les voyelles s'allongent / s'allongent nous rongent horloge / s'accrochent / ET VOILA UNE LUMIÈRE COURT / LE LONG DES CORDAGES /

(Les saltimbanques)

Tzara remarca la Ilarie Voronca o plenitudine a sensului poeziei acestuia obţinută « în acţiune » atunci cînd « domeniul sensibilităţii şi acela al acţiunii au aici ceva comun ». Întocmai şi la el, poezia nu străluceşte pînă în adînc decît atunci cînd mobilul iese din canoanele formale şi vibraţia scapă de corsetajul teoriilor, adică atunci cînd confesiunea e reală şi superioară ca finalitate. « De la violence la plus résolue, d'une volonté acharnée de destruction — destruction de la société, de la morale, de la logique, du langage — le créateur du mouvement « Dada » passe peu à peu à un chant plus apaisé où dominent la voix de la tendresse, la conscience grave des devoirs de l'écrivain à l'égard des autres hommes, le souci d'être un témoin et un guide efficace ».[1]

Poezia lui Tzara se înviorează apropiindu-se de vechile ei surse, redescoperindu-se amplificată. Nu se îmbracă sărăcită în vesmintele de altă dată care n-ar mai fi cuprins-o acuma. Printre razele care o străpung şi pe care le iradiază, se văd ici şi colo sechelele dadaismului. Manifestul crezului uman păstrează încă pe el cîte unele din fîşiile ciuruite ale lui Dada.

Poetul desfundă greu căile pămîntului spre lumină, conştiinţa o stoarce de vlagă, întunecă în mister realitatea, n-o scoate din penumbră pentru a rodi din plin suferinţa şi moartea « care trăieşte şi se perpetuează şi se măreşte în sînul magic al poeziei, invizibilă printre înţelepţi, inepuizabilă prin putere; totdeauna prezentă.

Am orbit căile realităţii ca moartea să poată fertiliza puterile şi să deziluzioneze suferinţa. » (La mort qui vit et se perpétue et se magnifie au sein magique de la poésie, invisible parmi les sages, inépuisable dans sa puissance, toujours présente. J'ai aveuglé les voies de réalité pour que la mort puisse fertiliser les souffles et désillusioner la souffrance; Minutes pour géants XVIII).

Însă la Tzara trebuie să se audă cîntecul bărbat cu refrene lucitoare adresat mulţimii, realităţii care nu-l minte şi care îi dă punctul cardinal al vieţii, mulţimile desfăşurîndu-se. Planeta e o schelă a viitorului:

Batisseurs de villes immémoriales
hautes frondaisons vous bâtisseurs d'étés
rayonnantes figures aux fronts de plenitude
comme les fruits intacts de l'humaine mesure
invraisemblables présences des quatre coins du monde
bâtisseurs de silence au recommencement du monde
Vous êtes là points cardinaux de la vérité du feu
transparences retrouvées aux sources du romarin.

(La face intérieure)

---

[1] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, 1960 p. 195.

(Ziditori ai imemorialelor orașe / frunzare înalte voi ziditori de veri / chipuri strălucitoare cu frunțile de plenitudine / ca roadele intacte ale măsurii umane / prezențe de necrezut din patru colțuri ale lumii / ziditori ai liniștii la renașterea lumii / voi sînteți acolo patru puncte cardinale ale adevărului focului / transparențe regăsite la izvoarele rozmarinului).

Ajuns la aceste izvoare ale certitudinii, Tristan Tzara trecuse de pe baricadele construite cu foarfecele, pe cele ridicate prin efortul surd al « ziditorilor » anonimi de noi « sisteme » ale pămîntului.

MARIN BUCUR

■ ALAIN ROBBE-GRILLET ȘI TEORIA «NOULUI ROMAN»

A-ți face o idee exactă și completă despre principiile « noului roman » francez nu este o întreprindere extrem de ușoară. La drept vorbind, nu există nici o unitate riguros doctrinară, și dacă punem alături, să zicem, cartea de eseuri asupra romanului, *L'Ère du soupçon* (Paris, Gallimard, 1964), de Nathalie Sarraute de un text mai vechi de Michel Butor, *Le roman comme recherche* (1955), constatăm repede că deosebirile sînt apreciabile. Aceeași impresie se desprinde din lectura lui Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, Gallimard, 1963) cu marele avantaj, în acest caz, al unei expuneri deosebit de limpezi, a tezelor de bază. Din tot ce s-a scris în jurul « noului roman » francez, volumul lui Alain Robbe-Grillet reprezintă, desigur, un efort deosebit de clarificare și sistematizare, și de aceea poate fi luat, mai mult decît oricare altul, drept un text de referință. Unele din articolele incluse în această culegere au un caracter de manifest. De unde și stilul lor dogmatic, teoretic, ușor de redus la un număr de propoziții fundamentale.

Dar, mai întîi, o precizare esențială. Parcurgînd teoriile scriitorului francez riști să nu înțelegi mai nimic dacă nu ai foarte limpede punctul său de plecare, care nu este strict literar, ci oarecum — să spunem — de ordinul « teoriei cunoașterii ». Ceea ce nu acceptă Robbe-Grillet (și aici stă și eroarea sa de bază), este tendința spiritului uman de a semnifica, a stabili relații, a găsi simboluri, a surprinde analogii între eu și lumea exterioară, într-un cuvînt a « antropomorfiza ». El se ridică împotriva « analogiei », se declară « contra tiraniei semnificației », care dă nume lucrurilor, respinge orice omologie, orice întrepătrundere între planul conștiinței și al lumii obiective.

După Alain Robbe-Grillet, « lumea nu este nici semnificativă, nici absurdă. Ea *este*, și nimic mai mult.» Conștiința ar reține, și ar trebui să rețină, doar datul nud, brut, fără semnificație, al realității, filtrînd orice percepție emoțională: « Omul privește lumea și lumea nu-i întoarce privirea ».

De unde și una din definițiile atribuite « noului roman » — « școala privirii » — conform cărui principiu:

« Realitatea n-ar mai fi mereu situată în altă parte, ci *aici și acum* (*hic et nunc*, după expresia vechii filosofii scolastice, n.n.), fără ambiguitate. Lumea nu-și va mai găsi semnificația într-un sens ascuns, oricare ar fi acesta ; existența sa n-ar mai rezida decît în prezența sa concretă, solidă, materială ; dincolo de ceea ce vedem, (de ceea ce percepem prin simțuri) n-ar mai fi de acum înainte nimic ».

Întreprindere — evident — imposibilă, utopică, întrucît nu ne putem sustrage actului de a da semnificație datelor cunoașterii, de a stabili analogii,

de a le încadra în structuri şi sisteme de relaţii, de a le judeca, a le interpreta şi colora emoţional, într-un fel oarecare. O percepţie şi o artă total desumanizată deci, poziţie inacceptabilă teoretic şi irealizabilă practic, dat fiind dialectica oricărui act de cunoaştere, care confruntă şi uneşte, într-o unitate dinamică, « subiectul » şi « obiectul ».

De fapt, ideile lui Alain Robbe-Grillet nu sînt chiar atît de simpliste. Citit bine, nu este greu de observat că ceea ce el respinge, în ultimă analiză, este « analogia » şi « semnificaţia » sistematică, programată. Ceea ce nu acceptă este tendinţa conştientă, voită, a eului, de a se aşeza în centrul vieţii, de a « participa » la toate datele existenţei, atribuindu-le în permanenţă, şi peste tot, o analogie antropomorfică suverană. Cu această hipertrofie monstruoasă, « romantică », a eului, cu tendinţa sa de a stabili mereu relaţii subiective, respectiv metafore, între eu şi lume, se luptă deci, de fapt, scriitorul francez, şi nu cu latura « subiectivă » inevitabilă, a cunoaşterii, pe care sfîrşeşte prin a o recunoaşte deschis contestînd implicit întreaga « şcoală a privirii », interpretată în Franţa (uneori şi la noi), într-un mod mult prea sumar. Ba, într-un fel de « cartă » a « noului roman », *Nouveau roman, homme nouveau*, Alain Robbe-Grillet neagă dintr-un condei întregul « obiectivism » care i se atribuie, cu toate corolarele sale literare (descriere neutră, rece, fotografică, etc.):

« Numai dumnezeu singur poate să pretindă că este obiectiv. În timp ce în cărţile noastre, dimpotrivă, este *un om* care vede, simte, imaginează un om aşezat în timp şi spaţiu, condiţionat de pasiunile sale, un om ca tine şi ca mine. Şi cartea nu conţine nimic altceva decît experienţa sa limitată, nesigură ».

Cu toate acestea, nici sensul general al teoriei, nici lectura propriuzisă a operei lui Alain Robbe-Grillet nu ne dă deloc, dar deloc, impresia « subiectivităţii totale ». Dimpotrivă. Explicaţia vine de acolo că romancierul nu face să intervină nici cînd *eul* său, sau al eroilor, nu analizează niciodată, în adîncime, procesul de subiectivizare al cunoaşterii şi, în general, al percepţiei, ci oferă invariabil doar produsul, « rezultatul », « obiectul » ca atare, prezentat — şi aici stă inovaţia din punctul de vedere al tehnicei literare — printr-o succesiune de « primplanuri » (termen cinematografic ce traduce foarte bine gîndirea lui Robbe-Grillet), care suprimă orice efect de perspectivă, profunzime şi cronologie exactă.

În romanul de tip clasic, analiza psihologică, povestirea propriuzisă, presupunînd evocarea unor momente în succesiune, (procedeu ce implică sentimentul duratei), cititorul priveşte inevitabil în adîncime, în perspectivă. El este obligat să « vadă » astfel, şi numai astfel, în trei şi patru dimensiuni, inclusiv aceea a timpului. Or, tocmai această viziune pluridimensională o combate scriitorul francez, care, de vreme ce refuză să meargă la esenţe, la simbol, la semnificaţii, va respinge, consecvent cu sine, şi ceea ce el numeşte « mitul profunzimii ». Doctrina, cum vedem, are coerenţa sa, şi Robbe-Grillet ştie să tragă din premise toate implicaţiile de ordin estetic-literar. O lume fără semnificaţie, este în mod necesar o lume fără perspectivă, care ni se oferă la modul plan:

« Enigme goale, timp oprit din zbor, semne care refuză să semnifice îngroşarea gigantică a detaliului minuscul, povestiri care se întorc asupra lor însele, noi sîntem într-un univers *plat* şi *discontinuu*, unde fiecare lucru nu te trimite decît la el. Univers al fixităţii, al evidenţei absolute, care încîntă şi descurajează pe explorator ».

Va să zică, senzaţia de obiectivitate perfectă de aici vine, din preocuparea continuă de a reţine şi a oferi doar *suprafaţa* lucrurilor şi nu şi *esenţa*, *semni-*

ficația, geneza, sau *dimensiunile* lor multiple. Într-un univers de *suprafețe* n-are sens să faci altfel de explorări decît la « suprafață ». Prin urmare ar fi necesar să observi, și deci să descri, doar « obiecte » pur și simplu, așa cum îți cad sub simțuri, și nimic mai mult. Ceea ce reprezintă, iarăși, o imposibilitate psihologică, spiritul uman neputîndu-se opri să cunoască, să înțeleagă, să pătrundă și *dincolo* de aparențe.

Consecințele literare ale acestui punct de vedere voit « superficial » exterior, limitat vizual, asupra realității, sînt totuși considerabile, întrucît o întreagă tradiție epică este depășită, măcar în intenție. În *Sur quelques notions périmeés*, Alain Robbe-Grillet contestă vechea tehnică a romanului balzacian, considerînd (nu fără unele bune motive) cu desăvîrșire moarte noțiuni fundamentale ca: « roman romanesc », « personaj » (Nathalie Sarraute proclamă și ea dispariția « tipului », a « caracterului » clasic), sau « povestire » și « anecdotă », cărora le opune *descrierea*, pasiune care-și recunoaște în Flaubert și Kafka doi mari precursori. Dar, în timp ce preocupările de ordin descriptiv invadează « noul roman », ele și-au pierdut sensul lor tradițional. Descrierea lui Robbe-Grillet este o *altfel* de descriere ; funcțiile sale sînt net deosebite față de cele consacrate de « parnasianism », sau « naturalism », școli descriptive prin excelență. În această privință, scriitorul francez încearcă o adevărată restructurare a noțiunii consacrate de « descripție », nu lipsită de semnificație teoretică și de urmări literare, unele neîndoielnic interesante, fie și cu titlul de experiență.

Mai întîi, rolul său încetează a mai fi pur estetic, deplasîndu-se spre fenomenologic. În actul descrierii suprafețelor plane, fără semnificație, fără valoare, pentru care spiritul nostru nu poate avea nici un fel de priză, eul capătă o perfectă conștiință a independenței și exteriorității sale. Orice osmoză, transpunere, devine imposibilă. De o parte eul cunoscător, de cealaltă lumea obiectelor, impenetrabilă în esență. De unde, o a doua consecință: dacă « nu există nimic dincolo de lucrul descris », și nici o « sub-natură » nu se ascunde îndărătul său, rezultă de aci că privirea este obligată să rămînă, să se oprească, să insiste, vrînd-nevrînd, la suprafața lucrurilor, devenind inevitabil acută. Importanța simțului vizual crește astfel în mod considerabil. Descrierea se preface atunci în scop în sine, nu numai minuțioasă și abundentă, dar și polivalentă.

În sfîrșit, în cinematografie există o tehnică întreagă a *traveling*-ului. Ei bine, reflectînd o influență vizibilă a ecranului (Robbe-Grillet este de altfel și scenarist), « noul roman » cultivă și el descrierea în mișcare, « mișcarea însăși a descrierii », ceea ce-i conferă o nouă funcție. Balzac descria static interioare, exterioare. Robbe-Grillet nu face nici o localizare în spațiu, nu încadrează nimic. Acumulează planuri peste planuri în serie, într-o dezordine studiată, urmînd ca cititorul (spectatorul) să descopere singur un sens, un fir conducător al acestor descrieri succesive.

Să ne amintim de prima jumătate, de-a dreptul halucinantă, a romanului *Dans le Labyrinthe*, în care soldatul sleit, ars de febră, apoi rănit, rătăcește pierdut, somnambulic, pe străzile inexpresive, goale, întunecate, ale micului oraș de provincie. În spiritul său în derivă, năvălește o adevărată avalanșă caleidoscopică de imagini, haotice în ansamblu (deși extrem de exacte considerate fiecare în parte, cu neputință de ordonat și de structurat fără colaborarea cititorului. De altfel, Robbe-Grillet chiar teoretizează necesitatea acestei lecturi active, creatoare. « Căci departe de a neglija pe cititor, autorul proclamă trebuința absolută a concursului său activ, conștient, *creator* ». Așa cum și fac de fapt la un moment dat și eroii săi, din *La Jalouise*, pe marginea

lecturii unui roman, cu multe variante mentale şi cu « variante la variante ».

Desigur că totul decurge în limitele unui joc imaginativ foarte liber, descrierile lui Robbe-Grillet fiind extrem de sugestive tocmai prin lipsa lor de « suită » şi mai ales, prin ceea ce s-a numit anterior, în estetică, « fantasticul apropierii ». O imagine microscopică mărită de o mie de ori devine adesea terifică. Este exact ceea ce obţine şi vrea să obţină Alain Robbe-Grillet, prin tehnica descripţiilor sale care « se fac » progresiv, mărind succesiv detaliile — prin apropierea şi mişcarea obiectivului — pînă la dimensiuni de-a dreptul halucinante. Căci scriitorul nu pune « distanţă » numai între obiecte şi eul care percepe, dar şi între obiectele şi scenele înseşi, dilatîndu-le la infinit în plan orizontal, pe suprafeţe tot mai mici, metodă de a crea şi în acest mod senzaţia de obiectivitate plană, care-l obsedează şi pe care vrea s-o introducă în literatură.

Tehnica narativă va suferi, în mod analog, aceleaşi transformări radicale. De fapt, povestirea propriu-zisă, în accepţia tradiţională a termenului, dispare. În prelungirea indeterminismului, iraţionalismului intuiţionist, bergsonian şi fenomenologiei occidentale, Robbe-Grillet se complace în a reliefa toate discontinuităţile, indeterminismele şi spontaneităţile care decurg din aceste filozofii idealiste. De unde o anume « instantaneitate » a percepţiei, ducînd la un prezent etern, vizual şi temporal, după care lucrurile se petrec *acum*, nu numai *hic*, dar şi *nunc*, « sub ochii noştri, aici şi acum ». Drept urmare, romanicerul francez devine teoreticianul unui prezent perpetuu, care exclude orice memorie, fundal, sau recul, postulînd o « lume fără trecut », cu nimic înainte, cu nimic după ea, totul consumîndu-se *acum şi numai acum*.

Încăodată, imaginea filmului vine să ne documenteze, prin date de experienţă curentă (căci romanele sale n-au o mare circulaţie), asupra adevăratului program literar al lui Robbe-Grillet. Desigur că scenele filmului, compuse din două-trei, sau mai multe imagini, sînt proiectate într-o ordine oarecare. Dar asupra conştiinţei spectatorului ele au priză imediată, una cîte una, mai ales cînd sînt bine secţionate, « decupate ». În timpul proiecţiei, spectatorul are senzaţia participării imediate la acţiune. Spiritul său este sincronizat cu ritmul filmului, în aşa fel încît lui i se pare că se situează, clipă de clipă, *lîngă* eroi, trăind simultan şi solidar acelaşi moment *prezent* al existenţei lor. Ceva riguros analog încearcă nu numai să teoretizeze, dar şi să experimenteze, în propria sa operă, Alain Robbe-Grillet.

În *Dans le Labyrinthe* filmul imaginilor înaintează, se întoarce, deschide paranteze, sfidînd orice cronologie. A pune ordine, a construi o « intrigă », revine integral cititorului, care, prin faptul că i s-au rupt toate ligamentele, este nevoit să recepţioneze doar scenă cu scenă, în aşa fel încît el nu poate avea în faţă decît o *singură* imagine, cea *prezentă*. Trebuie să i se recunoască lui Robbe-Grillet, (după ce i-ai surprins « trucul »), o tehnică foarte complexă, care nu este la îndemîna oricui, şi care îmbogăţeşte efectiv tehnica romanului. La început, totul pare foarte complicat, haotic, dacă nu chiar absurd. Dar după ce începi să te familiarizezi cu această nouă metodă de a scrie (şi socotim lectura lui *Pour un nouveau roman* drept o condiţie absolut necesară, cu valoare de « introducere »), romanul devine inteligibil şi jocul începe să fie chiar atractiv. Mai ales dacă iei ca punct de reper şi unele fugitive indicaţii ale autorului, formulate în stil de scenariu cinematografic.

În *La Jalousie*, roman sau mai degrabă nuvelă, toate noile procedee sînt puse în scenă cu o desăvîrşită stăpînire a mijloacelor. Aici un soţ gelos observă,

surprinde şi suferă pînă la paroxism, infidelitatea soţiei, fără totuşi ca acest erou să apară, să vorbească, să intervină într-un fel oarecare, o singură dată. De fapt, el nici nu există ca prezenţă fizică şi totuşi ochiul şi conştiinţa sa înregistrează totul, pas cu pas. Căci, cum dezvăluie singur Robbe-Grillet, « povestirea nu se desfăşoară decît în capul povestitorului invizibil, adică a scriitorului şi a cititorului ». Critica a semnalat cum « linia de intensitate progresivă a sentimentului », altfel spus « conţinutul mental al povestitorului gelos », urmează « cronologia interioară » a povestirii [1], unde, într-adevăr, gradaţia este magistrală. Dar din punctul de vedere al « ecriturii » (ca să folosim şi noi expresia scriitorului), ceea ce se reţine este tocmai arta narativă, făcută din scene şi refracţii de scene, prin care cititorul este transpus direct în conştiinţa eroului. Ea se configurează printr-un fel de « joc secund », urmărind cum obiectele, scenele propriu-zise (şi aici descripţiile joacă un rol capital) sînt înregistrate, reflectate şi — obiectiv vorbind — descrise, într-o tonalitate sau alta. Dar şi în acest caz, cititorul trebuie prevenit de la început despre ce este vorba, neputîndu-se « miza » integral pe capacitatea sa spontană de intuiţie. Nu încape îndoială că Alain Robbe-Grillet are evidentă nevoie de cititori antrenaţi, « introduşi » în toate principiile artei sale, ceea ce-i restrînge considerabil suprafaţa de radiere şi receptare. « Noul roman » rămîne din această cauză, cel puţin deocamdată, o artă pentru « iniţiaţi ».

Într-o măsură şi mai accentuată, poate, acest caracter rezultă din natura sa pur « experimentală ». « Noul roman » se prezintă ca o experienţă (« Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche »), continuînd printr-o nouă etapă « evoluţia constantă a genului romanesc ». El se caută pe sine prin repudierea schemelor şi a tradiţiei, nerepetînd nici o formulă, constituindu-şi în permanenţă propria sa formă.

De unde nu numai conţinutul, dar şi stilul insolit al « noului roman », foarte « tern » şi neutru, în comparaţie cu proza poetică, metaforică, mai mult sau mai puţin tradiţională. În schimb, el poate interesa într-un grad înalt pe anti-« calofili », în genere pe toţi amatorii de proză « uscată », clasică, stil secolul al XVIII-lea, sau stendhaliană. Alain Robbe-Grillet scrie în fraze scurte, exacte, precise, fără imagini, fără comparaţii, fără grandilocvenţă, aproape ca într-un proces-verbal. Ori, tocmai această lipsă de « formă » — fără nici un paradox — este « forma » noului roman, care presupune numai acest gen de *écriture:* prin suprimarea metaforei, se suprimă perspectiva, şi deci şi nevoia cititorului de a imagina, de a visa cu ochii deschişi, pe marginea textului, de a privi în perspectivă, ceea ce Robbe-Grillet nu doreşte cu nici un preţ. Obiectivul său este comunicarea strictă a datului imediat, perceput exclusiv pe durata lecturii, fără nici o rezonanţă şi semnificaţie. Şi aşa cum pentru cititor, nu există şi nu trebuie să existe nimic înainte şi după actul lecturii, tot aşa nici pentru romancier nu există nimic înainte şi după actul de a scrie.

Împinsă la ultimele consecinţe, întreaga teorie a « noului roman » implică o concepţie specifică despre realitate şi deci, în cele din urmă, o definiţie proprie a realismului. Dacă fiecare roman « se face » inventîndu-şi propria sa « formă », rezultă de aici că fiecare roman îşi constituie propria sa realitate. Ea va fi descoperită progresiv, prin fiecare nou act de creaţie romanescă. « Descoperire » continuă şi, în acelaşi timp, « invenţie » continuă, deoarece înainte de a scrie, în acest plan (singurul acceptat de romancier), nu mai există

---

[1] Bruce Morrisette, *Lecture de "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet*, în *Critique*, T.XV, 146 Juillet 1959, p. 579—608.

nimic, nu numai identic, dar nici măcar analog. « Fiecare vede lumea cu ochii săi, însă numai romanul o crează », scrie Robbe-Grillet, reluînd din nou teza maestrului său: « Nu transcriu, ci construiesc. Era deja vechea ambiţie a lui Flaubert: a construi ceva plecînd de la nimic, care să nu se susţină prin nimic exterior operii ». Dar, spre deosebire de acesta, Robbe-Grillet atribuie « invenţiei » literare o funcţie epistemologică: în fiecare operă de creaţie a realităţii, realitatea se dezvăluie pe sine, relevîndu-şi noi aspecte, inedite, anterior. necunoscute.

De unde şi sensul « vizionar » al acestui realism *sui generis:* noul romancier nu este numai « un om care descrie lucrurile pe care le vede, dar în acelaşi timp el este şi acela care inventează lucrurile din jurul său şi care vede lucrurile pe care le inventează ». Romancierul are deci capacitatea de a proiecta, de a anticipa o nouă viziune a realităţii. Atunci Kafka, de pildă, devine un autor perfect realist (« créateur d'un monde matériel, à la présence visionnaire »).

Desigur că, întreaga teorie a « noului roman », aşa cum o formulează Alain Robbe-Grillet, este un produs pur francez, apărut şi determinat de istoria acestei literaturi, care evoluează pe căi specifice. Sensul de dezvoltare al romanului românesc, evident, este altul, şi ar fi cu totul nepotrivit a-i recomanda să adopte, fără nici o diferenţiere, una cîte una, tezele « noului roman ». Dar nu-i mai puţin adevărat că orice nouă experienţă literară poate fi meditată şi analizată critic, în scopul lărgirii conştiinţei şi, eventual, a preluării unor aspecte, care pot stimula într-o măsură oarecare — propria noastră creaţie. Ce este inacceptabil, exagerat, în concepţia lui Alain Robbe-Grillet, începînd cu fetişizarea « obiectivităţii », s-a putut vedea de-a lungul analizei. Totuşi, unele idei ne pot reţine atenţia, în perspectiva tezei de bază despre roman ca gen literar, peste tot supus unei evoluţii inevitabile, formula balzaciană nefiind cîtuşi de puţin singura posibilă.

Robbe-Grillet invită la stimularea spiritului de observaţie, la ascuţirea atenţiei, şi orice adevărat scriitor va înţelege imediat valoarea acestui sfat. Predilecţia pentru construcţie, pentru « invenţie », nu este nici ea neglijabilă. În sfîrşit, atenţia acordată « ecriturii », stilului, dacă este înţeleasă în mod exact, fugind de pedanteriile inevitabile ale « noului roman », are şi ea unele aspecte fecunde. Dar lectura lui Alain Robbe-Grillet rămîne pentru noi, în primul rînd, un termen de confruntare şi de reflexie critică despre arta romanului.

LIDIA BOTE

■ INADAPTABILUL — UN INVALID[1]

O pisică albă printre ruinele funinginoase ale Berlinului, trezeşte într-un soldat polonez din trupele de ocupaţie amintirea dulce a unei existenţe domestice. O clipă, felina gingaşă modifică magic geografia infamă a războiului şi reînvie imaginea celor morţi: a soţiei şi a fetiţei ucise de hitlerişti. Din cine ştie ce pornire obscură de a eterniza clipa, soldatul încearcă să prindă animalul. E o vînătoare absurdă. Cînd în fine va avea pisica, ea îi va muri în mîini ; magia a trecut cu clipa ei ; ruina şi moartea e singura prezenţă. Cu simbolul acesta al pisicii albe începe strania şi dureroasa poveste a lui Michel.

---

[1] Anna Langfus — *Saute, Barbo*, Gallimard, Paris, 1965.

întîlnind pe o străduță o fetiță care sare coarda, Michel o răpește cu sentimentul că-și recapătă fiica. Aprig deodată să-și apere prada, omul dezertează și, cu haine schimbate, pentru ca să poată fugi în Franța, se dă drept un deținut eliberat dintr-un lagăr nazist. E o formulă pe care epoca tulbure, plină încă de vaetul marilor tragedii, o face credibilă. Mai ales prezența copilului, ca un pașaport miraculos, suprimă toate bănuielile și înlătură toate barierele. La Paris i se dă locuință și posibilitatea de a-și cîștiga existența. Fiica patronului se îndrăgostește de el; pregătit să devină un oarecare lucrător marochinier, redescoperă posibilitatea de a-și face profesiunea de arhitect; perspectiva unei căsătorii strălucite îi oferă ocazia atrăgătoare de a reveni în circuitul vieții.

Dar nici mizeria începuturilor, nici perspectivele strălucite nu izbutesc să-l intereseze cu adevărat. Adevărata sa preocupare e fetița și fetița asta pe care o cheamă de fapt Minna și căreia fostul soldat se încăpățînează să-i spună Barbara, ca fetiței lui, îi rezistă. Nu mai e rezistența activă din momentul faptului, e o rezistență pasivă făcută din muțenie și indiferență. S-ar zice că fetița, ca o celulă cu adevărat vie, refuză să se insereze unui trecut străin și mort. Frînghiuța pe care o folosește drept coardă și pe care o tîrăște cu ea pretutindeni, pare că o leagă încă, indestructibil, ca un cordon ombilical, de mama aceea germană căreia i-a fost răpită. De altfel, nici Michel nu se poate apropia de ea. O simte străină; ea îi reamintește morții și nu-l poate face să-i uite; a furat-o ca să poată trăi și acum, cu prezența ei stînjenitoare, nu-l lasă să trăiască. Minna nu poate să fie Barbara; trebuie să treacă timp și timpul să legalizeze substituirea, pentru ca o adopțiune nevoiașă să înceapă a semăna cu paternitatea. Ceea ce îl apropie în cele din urmă pe Michel de fetiță, sînt momentele de catastrofă; s-ar zice că numai amintirea Barbarei omorîte poate elibera în favoarea Minnei, odată cu instinctul de apărare, sentimentele cele mai adînci: primejdia unui incendiu îi înlesnește lui Michel prima îmbrățișare, un accident care pare să amenințe viața micuței, îl aduce îngenunchiat lîngă ea. Fetița însăși, asupra căreia lucrează uitarea, nevoia de afecțiune și pasiunea abia reținută a acestui om, îl îmbrățișează plină de iubire filială. În fine, au rezistat prea mult ca să nu se abandoneze în voia inimii lor rănite. E o dragoste făcută din multe lacrimi și de aceea are înfățișarea pasiunilor disperate.

Și tocmai în momentul acesta cînd pare să fi înfrînt și adversitățile vieții și împotrivirile fetiței, Michel ia hotărîrea să înapoieze fetița mamei sale. Rădăcinile acestei hotărîri primejdioase sînt destul de obscure ca să ne îngăduie toate ipotezele. Are oare Michel impresia că a reintrat destul de solid în circuitul unei lumi organizate pentru ca să se poată lipsi de balsamul unei iluzii? Simte el oare nevoia să verifice dacă poate să trăiască fără fetiță? Cel mai probabil e că omul încearcă să verifice cît de puternice sînt sentimentele copilului, în ce măsură îi aparține cu adevărat. Căci omul are pasiunea paternității; e singura pasiune care îi dă senzația vieții. Michel își va abandona logodnica și cu ea odată tot crîmpeiul acela de existență în jurul căreia începuse să se organizeze toate rosturile sale: va pleca în Germania cu copilul. Va regăsi Berlinul, strada și locul... Un punct fix la capătul unui vis. Copilul însuși e un moment caracteristic în geografia locului. S-ar zice că puietul dezrădăcinat a regăsit deodată în rădăcinile sale firave, amintirea pămîntului pierdut și prospețimea sevelor sale. Michel e numai așteptare... Și iată — cu același instinct infantil care o împinsese odinioară să se lipsească de oricine se apleca s-o iubească, cu aceeași fericită aptitudine de a anula despărțirile și depărtările, caracteristică ființelor tinere pentru care nici o ruptură nu e definitivă, grăbită de fapt să recucerească un univers familiar și cu o picătură de egoism în care recunoaștem făgăduiala

unei nestatornicii feminine — fetița îl abandonează. O singură clipă de speranță: cînd copilul revine. Dar a revenit numai ca să-și ia coarda pe care o uitase în buzunarul lui.

Michel e așadar un inadaptabil. Bucuroși să elogiem eroii voluntari, capabili să se depășească, vom fi înclinați să suspectăm un erou cu voința suspendată. Dar omul ăsta e o victimă a războiului, în paternitatea asta definitiv rănită recunoaștem o invaliditate teribilă, o umanitate știrbită în drepturile și demnitatea ei, și e cu neputință să-i refuzăm omului acestuia traumatizat atenția și simpatia noastră.

La drept vorbind, Michel a murit încă din momentul în care nemții i-au masacrat soția și copilul. Gloanțele care i-au nimicit familia, l-au sterilizat de întregul său fond vital. Existența sa e un simplu accident căreia nu mai știe cum să-i facă față. Viața nu are nici un farmec; mizeria ca și succesul îi sînt indiferente; nimic nu-l interesează, nici banii, nici femeile, nici profesiunea. Ca să trăiască are nevoie de dragoste, dar nu s-ar putea spune că lumea în care trăiește e atît de generoasă ca să-i ofere ceea ce nu-și poate lua singur. Un funcționar îi face rost de locuință, dar nu pune în gestul său decît compasiunea măsurată a unui om care se achită cu conștinciozitate de o datorie pioasă; domnul Roth, marochinierul, îi dă de lucru, dar numai pentru a avea pe bani puțini un muncitor în plus; Dénise se îndrăgostește de el, dar sentimentul ei este egoist și în întreprinderea sa matrimonială va apela la ajutorul tatălui său pentru că are de fapt mai multă încredere în banii acestuia decît în puterea inimii. S-ar zice că războiul care a răscolit continentul, a pustiit inimile și că oamenii au uitat să iubească. În asemenea condiții, încercarea violentă a lui Michel de a reface contactul cu viața prin mijlocirea unei paternități oricît de iluzorii, chiar dacă are semnificația unui act disperat nu pierde nimic din nobila năzuință de a repune umanitatea în drepturile sale. Omul are nevoie de copil ca de un leac de moarte. Dar paternitatea nu se poate inventa, nici dragostea nu se poate confisca. Grefele făcute pe un țesut sufletesc mort, sînt condamnate. Experiența unui amor cumpărat cu ora, sau dragostea Dénisei, nu sînt decît prilejuri de a verifica funcționarea unui instinct deteriorat; sub raport sentimental, acestea sînt eșecuri fără întoarcere. Fiecare dintre gesturile omului nu slujește la nimic altceva decît să confirme moartea oricărei pasiuni. În clipa cînd Minna îl abandonează, se poate spune că Barbara a murit a doua oară. Michel însuși e un om sfîrșit; moartea arvunită încă la momentul în care a pierit Barbara, a ajuns la soroc în momentul în care îl abandonează Minna. Între moartea aparentă și moartea reală s-a consumat întreaga aventură: încercarea titanică de a opera mutații în univers. Încercarea disperată de a da conținut unei existențe pe care puterea gloanțelor a golit-o de orice rost, s-a sfîrșit. Să vînezi fericirea cu forța asta e o nebunie. În acest moment, simbolul pisicii albe, inutil vînate, își rotunjește semnificația. Să încerci cu tot dinadinsul să reții trecutul e tot atît de iluzoriu ca a încerca să bați în cuie arătătorul unui ceas; cine privește prea mult îndărăt, împietrește; cine își plînge prea mult morții, le aparține.

Anna Langfus nu este în literatura franceză o necunoscută. Premiul Goncourt pe 1962 pentru « Les bagages de sable » consacra o scriitoare care avea în zestrea ei literară cîteva piese de teatru, dintre care una montată de Pitoeff și un roman « Le sel et le soufre ». Poloneză după mamă, evreică după tată, scriitoare franceză prin adopțiune, căsătorită foarte de tînără, în ajunul conflagrației și asistînd la împușcarea soțului de către naziști, pierzîndu-și părinții în ghetoul varșovian, lăsîndu-și tinerețea și iluziile în lagăr și în închisoare,

recăsătorită la Paris, cunoscînd, în fine, farmecul maternității, — Anna Langfus pare a fi din acei scriitori cărora le e suficient să privească în propria lor viață ca să găsească temele fundamentale ale operei și să cunoască imboldul irezistibil de a se confesa. Căci există în ființa sa o rană care nu se poate închide. Și pe care fiece roman o trădează. În fiece roman, drama are ritmul pulsului său.

Anna Langfus e din familia scriitorilor inteligenți și sensibili. Temele tradiționale ale scrisului femenin — bărbatul, copilul, dragostea — cunosc sub mîna sa iscusită o reînnoire surprinzătoare care datorește, neîndoielnic, războiului, inspirația cea mai autentică.

Artei sale nu-i lipsesc nici sugestiile poeziei, nici finețea observației. Situațiile simetrice (vînătoarea pisicii și răpirea fetei ; nebunul cu fobia microbilor, care vede pretutindeni microbi, dar care respinge, cu mijloacele rațiunii, vedeniile lui Michel ; domnul Roth, subjugat în dragostea sa părintească pentru Dénise) ; personajele secundare care vehiculează necontenit în jurul personajului central, temele principale ale cărții (tema invalidității sufletești : bătrînul ieșit de la Auschwitz căruia i-au fost uciși soția și copilul, bătrînii care și-au pierdut feciorul în primul război mondial, Zizi, tînărul care și-a pierdut mama în timpul războiului și de amintirea căreia nu se poate desprinde ; tema dragostei primejduite : Marco, italianul, care îndrăgește copiii, Gaston care, revenit din lagăr, capitulează în patul unei soții necredincioase și indiferente) — totul e ordonat și premeditat de o inteligență artistică remarcabilă.

De dimensiunile unei nuvele, dar de densitatea unui roman, cartea aceasta ni se pare una din cele mai interesante din literatura consacrată ultimului război. Și noi sîntem sensibili la o asemenea temă ce ne vorbește despre epoca noastră — și prin amintirile pe care le trezește și prin primejdiile pe care le evocă.

ALEXANDRU SEVER

■ « ELIE FAURE, acest precursor »

Cahiers du Sud, revista marseieză de sub conducerea lui Jean Ballard, rezervă majoritatea paginilor din unul din ultimele sale numere lui Elie Faure a cărui operă integrală a văzut lumina tiparului și în colecția « Livre de poche », ceea ce dovedește larga audiență de care se bucură. Un amplu grupaj de articole și studii — sub eticheta : *Elie Faure, acest precursor* — reunește semnăturile unor binecunoscuți oameni de litere francezi, care caută să stabilească puncte de reper pentru cunoașterea complexei personalități a autorului lui *L'Esprit des formes*, din perspective dacă nu prea clare vădind, oricum, preocuparea de a stabili actualitatea operei lui.

În articolul introductiv, intitulat sugestiv *La résurection des hommes*, Marcel Marnat subliniază că « un imens public aștepta retipărirea operei masive, a lui Elie Faure în cadrul căreia, *sub pana unui amator*, se întîlnesc, se transformă capătă o viață și o intensitate misterioasă, temele care ne neliniștesc, întrebările care, oricît de *eterne* ar fi, nu sînt mai puțin integrate frămîntărilor noastre cotidiene ».

Un remarcabil portret al lui Elie Faure îl conturează Pierre Abraham : « Acest medic mărunt dintr-un cartier periferic, apoi doctor al unei companii de căi ferate, adică practicînd zi de zi „medicina socială" — consultație, diag-

nostic, rețete, concediu — care purta în creier o panoramă (trecut, prezent și uneori viitor) a universului unde omul a germinat, nu este oare un fenomen straniu? » Pentru ca după ce subliniază importanța deosebită a *Istoriei artei* scrisă de Faure, (« alfabetul tuturor acelora care se interesează despre succesiunea formelor artistice și simultaneitatea lor pe pămînt ») să conchidă făcînd o sugestivă analogie între Elie Faure și Teilhard de Chardin: « spirite la fel de vaste, iubind la fel de generos umanitatea, cu o curiozitate la fel de ascuțită pentru originea și dezvoltarea civilizației ».

Jean Cassou ne prezintă atitudinea curajoasă a lui Elie Faure față de războiul civil spaniol: « În opera ca și în viața sa, el a căutat să înțeleagă Spania, adică s-o iubească; iar reportajele de pe frontul republican spaniol sînt urmarea firească a voiajurilor în Spania timpului de pace, ca și a admirabilelor pagini care i-au fost inspirate de îndelunga sa întovărășire cu pictura spaniolă și cu Don Quijotte și Sancho Pancha ».

Bernard Lamblin stabilește, la rîndul său, într-un studiu documentat, fecunde analogii între Elie Faure și André Malraux, ambii văzînd în istoria artei « o istorie a omului » neacordîndu-i niciodată o valoare de divertisment hedonistic: « Sentimentul pe care-l încercăm înaintea idolilor din Ciclade, a mozaicurilor din Ravena, a primitivilor italieni sau flamanzi, a fetișurilor triburilor din Africa Neagră, a picturii lui Soutine, nu se exprimă în termeni legați de experiența plăcerii ».

Aceste zone de interferență nu fac ca *L'Esprit de Formes* al lui Elie Faure să tindă către aceleași țeluri ca *Les voix du Silence* a lui André Malraux; căci Elie Faure atribuie în geneza formelor artistice un rol capital « rasei, climatului, peisajului natural și mediului uman, tuturor acestor determinisme care leagă strîns omul de univers ». Simpatia profundă a lui Faure merge spre « societățile și stilurile condiționate de lume ». Pentru Faure cel mai frumos moment din istoria picturii este acela care a generat « imensele simfonii cosmice » ale marilor venețieni Titian și Tintoretto sau ale flamandului Rubens. Pentru Elie Faure arta nu este « un antidestin », « un joc înaintea privirilor morții », ci se hrănește din « grijile comune ale colectivității ».

De asemenea, Claude Mettra, în articolul *L'art cette dernière chance de la vie*, combătînd părerea acelora după care opera lui Elie Faure n-ar avea decît un perimat interes istoric, evidențiază actualitatea ei și influența considerabilă pe care a avut-o asupra lui Malraux.

AL. BACIU

■ CERCETĂRI MODERNE DESPRE ANALOGIA POEZIE — MUZICĂ

Printre împrejurările care provoacă complexitatea crescîndă a științelor umanistice, nu cea din urmă este următoarea: din timp în timp apar noțiuni proaspete, unghiuri de vedere noi care permit o abordare diferită, simplificată și soluții aparent definitive. Aceasta se dovedește o iluzie, noțiunea nu face decît să înmulțească factorii de considerat, să complice șirurile de raționamente. Cercetarea însă pășește înainte. Noțiunile de *structură* și *stil* joacă, se știe, în ultimele decenii un rol de primă mînă: prin mijlocirea lor s-au căutat limpeziri și în raportul poezie-muzică.

Căutarea de analogii între cele două arte este de sigur veche: Platon, ca şi romanticii au spus în această privinţă lucruri fundamentale. Dacă cercetările mai vechi vînau similarităţi mai ales în planul conţinutului, al substanţei, al reacţiei spectatorului sau al procesului de creaţie, studiile mai noi, mai modeste dar mai precise, caută mai ales analogii formale. Fireşte în acest domeniu, prin înseşi premizele ei, teoria semiotică este cea care a avansat cu maximă consecvenţă. Într-adevăr, ea caută să cuprindă toate fenomenele de comunicare, inclusiv toate formele de artă, unificîndu-le prin conceptul de *semn* (sau *simbol*) Balastul ideologic al unor Charles Morris, Suzanne Langer şi alţii i-a împiedicat să culeagă toate roadele unor constatări de incontestabil interes Ei includ muzica în *semnele iconice* (sub-clasă a categoriei «semn» care sînt în vreun fel similare obiectelor pe care le semnifică; aşa ar fi cuvintele onomatopeice sau cursul unui rîu pe hartă) — muzica ar cuprinde echivalenţi auditivi, ale unor aspecte de structură sau mişcare din realitate. O astfel de viziune, împinsă în ultimele ei consecinţe ar însemna construirea unui adevărat limbaj al emoţiilor, al tensiunilor şi torturilor psihice, puternic codificat, dar net diferit de vorbire. Distanţa între muzică şi poezie ar creşte deci, în loc să scadă.

Mai moderat este Monroe Beardsley (*Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt, Brace and Co. New York, 1958). Vorbind despre dimensiunea semantică a muzicii, el arată că, dincolo de aspectele asociative sau imitative simple, ea întrupează nu atît o imagine anume, cît mai de grabă elementul comun din grupuri de imagini sau acţiuni (nu «ţîşnirea păstrăvului» ci orice «ţîşnire»). Începutul mişcării a III-a din Simfonia VI-a de Beethoven, poate sugera cel puţin 4—5 procese fizice avînd acelaşi «tipar de mişcare» («kinetic pattern»). La fel, în cvartetul de coarde în fa major op. 135 al lui Beethoven, analiza minuţioasă a lui Beardsley demonstrează că faimoasele notaţii «Muss es sein?» «Es muss sein!» nu trebue înţelese ca filozofie a destinului ineluctabil, ci mai de grabă ca traducînd în cuvinte inflexiunea urcătoare, solemnă, respectiv emfaza tăioasă coborîtoare care corespund prima — unei propoziţii interogative, cea din urmă — unei propoziţii declarative. Pornind de la intuirea analogiei de bază între «scurgerea» muzicii şi cea a vorbirii (în muzică se vorbeşte de «limbaj», «frază», «propoziţie», «paragraf» — «conversaţie» în fugă etc.) cum face Beardsley, se poate ajunge la o adevărată clasificare a elementelor comune poeziei şi muzicii (W. Fleming, A. Veinus, *Understanding Music. Style, Structure and History*, Holt and Co. New York, 1958): melodie, metru, ritm, accentuare, rimă, culoare sonală, organizare strofică, apoi frazare, articulare, punctuaţie. Raportul între măsura muzicală şi piciorul metric constituie de mai mult timp obiectul unor aprofundate cercetări, conduse mai ales de folclorişti.

Astfel de cercetări de detaliu sînt însă relativ rare, dar există o bază pentru ele de îndată ce admitem (ca Fleming şi Veinus op. cit.) că în fond principala deosebire formală între muzică şi literatură e dictată de *materialul* folosit, pe cînd principiile de organizare a materialului sînt adesea asemănătoare. Recurenţa (în formele simple ternare ABA, variaţiuni etc.) dezvoltarea (în forma sonată etc) polaritatea (în concerto grosso etc.) sînt principii generale adesea aplicate în cercetarea literară. De altfel esteticienii au căutat totdeauna noţiuni aplicabile tuturor operelor de artă. Beardsley (*op. cit.*) operează atent cu *structură* (raportul între părţile principale ale întregului artistic) şi *textură* (micro-raporturi în interiorul unor segmente artistice) în pictură, literatură, muzică. Ba la Helmut Degen (*Handbuch der Formenlehre. Grundsätzliches zur musikalischen Formung*, Gustav Bosse Verlag, Reyensburg, 1957)

se profilează chiar încercarea de a analiza « motivul » şi « figura » ca centre în jurul cărora creşte organic opera muzicală. Încercare pe care nu putem să nu o comparăm cu unele studii moderne de imagistică şi tematică, după care unele piese shakespeariene de pildă se organizează în jurul unor sisteme de imagini date, purtătoare ale ideii dramatice (Derek Traversi etc).

Un caz tipic este raportul cuvînt-muzică în opere mixte (lied, cîntec, operă). Aici cercetările au fost mai asidue. Încă Sievers, şi după el Ernst Bücken (*Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Athenaion, Postdam, 1932) dau amănunţite reguli de raportare a melodiei poetice şi muzicale. De pildă: respectarea unităţii de interval specifice cu care lucrează poetul, înălţimea la care se recită un poem şi măsura în care ea e constantă, importanţa anumitor silabe (mai ales accentuate) pentru formarea melodiei etc. Iar Beardsley face observaţia interesantă că în *lieduri* muzica are, paradoxal, menirea să *precizeze* o anumită stare de spirit mai vagă. Fleming şi Veinus definesc opera ca tipul de teatru în care muzica e agentul dramatic central. Semnificativă este prin urmare tot funcţionalitatea muzicii faţă de cuvînt. La fel Bücken (*op. cit.*) care atrăgînd atenţia asupra lungimii recitativelor în opera barocă, subliniază că în fond muzica propriu-zisă, aria, nu apare decît în momentele emfatice, de pasiune, avînd un rol potenţator.

Conceptul de *stil*, aplicat asupra tuturor artelor poate şi el constitui un principiu unificator. Vorbind despre pictură, muzică, literatură romantică, de pildă, presupunem evident, cel puţin tacit, existenţa anumitor însuşiri comune. Aşa procedează G. R. Hocke (*Manierismus in der Literatur. Sprach — Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg 1963) care regăseşte la unii muzicieni ai secolului XVI tocmai trăsăturile pe care le stabilea pentru poezia manieristă. Madrigalişti de frunte ca Gesualdo şi Luca Marenzio descompun şi recompun madrigalul clasic, folosesc o cromatică temerară, acorduri bizare, efecte instrumentale arbitrare, oscilează între sublim şi grotesc, precum Marino sau Chiabrera în poezie. Abundă lucrări muzicale ce reprezintă jocuri de note (Carissimi, Banchieri, Josquin des Près), *Ricercare* le este la Monteverdi, Byrd, Wilbye adesea neregulat, preţios, artificios, cu figuri asemănătoare poeziei timpului. La rîndul lor Fleming şi Veinus enumeră printre trăsăturile barocului sau romantismului muzical o serie de realităţi artistice care se aplică incontestabil şi stilurilor literare respective.

Cercetările citate sînt puţine la număr, poate nici măcar cele mai reprezentative pentru activitatea depusă în acest domeniu. Ele ilustrează însă credem interesul actual pentru similarităţile formale între muzică şi pictură, între arte în general. Împletite cu cercetările vechi şi noi privind substanţa, semnificaţia, valoarea diferitelor arte într-o viziune comparativă, ele vor contribui desigur la elucidarea mai profundă a problemelor generale ale esteticii şi frumosului.

V.N.

■ JOHN CHEEVER ŞI ROMANUL AMERICAN

Putem astăzi vorbi de o nouă generaţie de prozatori americani, stabil constituită, avînd ca vîrfuri de promoţie, după cum susţine critica ziarelor, nume ca Updike, Salinger, Cheever, Bellow, Baldwin şi alţi cîţiva. Dacă generaţia de prozatori imediat precedentă (şi credem că cel puţin Goyen şi Styron, din păcate prea puţin cunoscuţi la noi, sînt superiori colegilor lor cu 10—15 ani mai tineri),

era tutelată de icoana lui Faulkner cu sfîşierile sale profunde şi nebuloase, cu opulenţa sa crudă, cea care azi atinge maturitatea stă sub semnul lui Hemingway şi Steinbeck. Poate nu în ce au aceştia mai bun; umorul blînd şi sentimentalismul locvace al lui Steinbeck filtrate prin proza de masculină constatare, de reţinere semnificativă şi uşor morocănoasă a lui Hemingway — iată formula aleasă pentru a sta în centrul producţiei prozatorilor mai tineri americani. Subliniem « aleasă » întrucît credem că nu e vorba exclusiv de o modalitate literară. Aceşti autori « upper middle brow » cum au fost caracterizaţi încearcă să intereseze simultan publicul larg şi publicul cult, să utilizeze încercatele scheme comerciale şi populare (arhetipuri degradate), dar să transmită odată cu ele şi dincolo de ele un mesaj artistic de autentică rezonanţă umană. Încercare interesantă în felul ei, dar care limitează iremediabil raza de acţiune a scriitorului, chiar atunci cînd reuşeşte. Cazul lui John Cheever, probabil cel mai înzestrat din generaţia sa, ilustrează acest mod particular de compromis între creaţie şi conformism.

Romanul, acuzat adesea de a fi o specie vulgară, necristalizată, poartă în sine (dornic parcă să-şi ruşineze detractorii) năzuinţa permanentă de a se autodepăşi, de a « concura starea civilă », de a dubla existenţa. Balzac, Proust, Faulkner şi în fond toţi marii romancieri tind spre ciclul exhaustiv, fie în timp fie ca problematică, fie ca acoperire a unui spaţiu social. Cît de imperioasă poate fi această tentaţie o dovedeşte romanul serie cu caracter poliţist sau monden-comercial (Sue, Mazo de la Roche, « Arsène Lupin », etc.), răspunsuri degradate la acelaşi stimul — năzuinţa spre exhaustiv, spre suprapunere cu viaţa.

Nici Cheever nu se refuză acestei tentaţii. (Prozele rare ale lui Salinger tind şi ele să se constituie într-o « Glass Saga »). Cele două principale lucrări [1] ale sale (pe lîngă mai multe nuvele, unele de reală valoare) urmăresc destinele mai multor membri ai familiei Wapshot, familie de emigranţi de veche şi frumoasă tradiţie, aşezată de secole în Noua Anglie, în micul port, cîndva înfloritor, St. Botolphs. În cursul acţiunii, familia se defineşte, treptat, ca întruchipare şi purtătoare a valorilor americane tradiţionale, aşezate şi închegate, pe care America industrială le înlătura, iar era de automatizare neocapitalistă le destramă. Tema celor două romane este tocmai aceasta: confruntarea, în cele două faze ale acestui proces, între purtătorii valorilor tradiţionale şi mediul ostil lor — o confruntare ce are tot patetismul îndoielnic al zvîcnirilor unui peşte zvîrlit pe mal. Primul roman (de altfel, incomparabil mai bun decît al doilea — care nu constituie decît o repetiţie mai destrămată, puţin isterică parcă, a motivelor din cel precedent), este interesant construit pe două planuri corespunzînd celor două faze amintite. Avem pe de o parte jurnalul lui Leander Wapshot în care el povesteşte într-un stil telegrafic, dar nu lipsit de culoare, tinereţea sa: aceasta are un caracter oarecum dickensian, se petrece într-un spaţiu etic, de problematică reliefată, de decizii şi frămîntări, o lume plină de gravitate, răspundere şi autenticitate. Dramele, excentricităţile şi lupta cu destinul se sfîrşesc pentru el cu o victorie moderată: Leander apare în volum ca o personalitate frumoasă, bărbătească. Ce-i drept, pe plan social, nu e mai mult decît un ratat care se menţine din bunăvoinţa verişoarei sale Honora, o bătrînă maniacă şi inimoasă, care declanşează acţiunea de pe al doilea plan

---

[1]. *The Wapshot Chronicle* (**Cronica familiei Wapshot**), **Harper and Brothers, New York, 1954 şi** *The Wapshot Scandal* (**« Scandalul familiei Wapshot »**) **Harper and Brothers, New York, 1959.**

forţînd pe cei doi fii ai lui Leander (Moses şi Coverly) să plece să-şi caute norocul în metropolele secolului XX. Peripeţiile lor sînt punctate de fragmente din jurnalul tatălui care, asemeni unui cor al zeităţilor puritane, vrea să reamintească severităţile morale ale unei Americi apuse.

Dar personajele nu sînt mai mult decît scheme, măşti fixe (ce-i drept asortate cu ciudăţenii decorative). Autenticitatea suculentă a personajelor lui Steinbeck, din care descind, le lipseşte. Încă mai grave sînt deficienţele acţiunii care e firavă, dezlînată şi mai totdeauna plictisitoare. Cheever nu este un epic — el ştie să descrie, nu să nareze — şi poate aşa se explică în parte de ce recurge la relatarea pe mai multe planuri, cu întreruperi. Iar în descrierea confruntării între personaje şi mediu, interesul său se îndreaptă categoric spre cel din urmă, spre spaţiul în care personajele circulă şi funcţionează. Lumea lui Cheever este un S.U.A. de uriaşă prosperitate şi afluenţă. Dar sub această bunăstare generală pîndeşte neantul. Un neant dublu : cel din viaţa oamenilor şi cel care dirijează destinele. Lenea de gîndire ne-ar sugera foarte repede clişeul « absurdului ». Termenul merită însă anume precizări. Ar fi vorba de o anume codificare, de o automatizare a accidentalului. Viaţa personajelor e determinată de acţiuni acauzale; H. Straumann le numea « maşini dereglate în care nu conduc nici raţiunea, nici instinctele, nici pasiunile. Sînt oameni robotizaţi dar care funcţionează inconsecvent » şi, în altă parte, « Comportarea (lor) devine o formă a surprizei ». Aşa bunăoară, Cameron (geniu matematic şi infirm moral) şeful unei mari baze de rachete decide brusc şi nejustificat să îl ataşeze pe Coverly la secretariatul său; Coverly pierde în condiţii dubioase, în timpul unui « hold up », o mapă cu acte strict secrete, pe care dealtfel Cameron o uitase la un Congres şi despre care nimeni nu ştia că el o regăsise; este obiectul unor interminabile interogatorii, din care reiese că nimeni nu ştie nimic despre mapă: cîteva zile mai tîrziu este dat afară de la bază deoarece nu declarase că bătrîna sa verişoară Honora este obiectul unei acţiuni judiciare pentru neplata impozitelor, fapt recent pe care dealtfel nu putea să nu îl ignore. Exemple de acest fel abundă. Acest traumatism cauzal produce un efect artistic remarcabil. Faptele sînt banale, cotidiene, dar în continuitatea lor sînt pradă unui curs straniu, ba chiar absurd, pe care personajele îl acceptă ca de la sine înţeles. Totul merge la întîmplare, fără a fi neverosimil : în context, pînă şi cele cîteva intervenţii ale fantasticului par probabile. Senzaţia seamănă cu cea produsă de muzica lui Varèse : sunete ciudate (deşi produse de instrumente consacrate) care apar independent, fără să se lege în nici un tipar previzibil — un fel de coşmar a cărui justificare sîntem totdeauna numai pe punctul de a o bănui. Poate că aici a jucat un rol şi modul propriu în care americanii înţeleg existenţialismul, ca un principiu al amoralităţii, al egalizării valorii acţiunilor.

Cu toate acestea, desluşim uşor un filon bogat de critică socială. Coverly, acest Candide modern, devine programator pentru calculatoare automate şi iată-l la baza de rachete Talifer. Aceasta nu apare pe nici o hartă : munca e subterană, securitatea e totală, locuitorii sînt tehnicizaţi, lipsiţi de cel mai mic simţ colectiv (oamenii nu se salută pe străzi, nu primesc invitaţii, nu acordă ajutor vecinilor). Satira merge mai departe, pînă la practicile de inspiraţie maccarthyistă a suspiciunii exacerbate, a supravegherii împinse la absurd şi a imixiunii în viaţa personală. Cu aceeaşi strălucire şi violenţă a sarcasmului descrie Cheever suburbia burgheză Proxmire Manor, în care locuieşte Moses, un paradis precar în care atmosfera sufocantă de convenţii, plictis, angoasă a bolii sau morţii împinge la adulter sau sinucidere. Soţia sa, Melissa, care fuge cu băiatul băcanului, este vlăstarul uneia din acele curioase familii americane

de « aristocrați » care în decurs de o generație și jumătate a parcurs întreaga scară a manierelor și pretențiilor — de la mojic la magnat și apoi la decădere în unul din acele oribile castele combinate din fragmente europene disparate (mai adesea false) — cum avea și Hearst de pildă.

Cu totul altul este tonul cînd se evocă lumea din St. Botolphs. Aici Cheever găsește melosul ușor nostalgic al unui Edgar Lee Masters sau E. A. Robinson, tonul evocării mișcătoare al dramelor și idilelor cotidiene din lumile micuțe, dar răspicate, ale orășelelor americane tradiționale (ton ce i-a reușit atît de admirabil lui Wilder, în *Our Town*). Această latură a lui Cheever îl integrează într-o constantă a tradiției literare americane, de la Twain la Wolfe: nostalgia eroului matur după inocența pierdută, după contactul cu natura, după relațiile firești și bogate între oameni. O nostalgie și după un cod moral în care bunătatea sufletului, onoarea, dragostea și modestia stau la loc de frunte. Cheever, neobosit în a trîmbița slava și încîntările monogamiei, insinuează, cînd nu cutează să proclame deschis, că plăcerea poate însoți morala, ba chiar că este o urmare a ei. Chiar și numai această latură pare suficientă pentru a infirma părerile prea radicale ale unor critici americani. Unul din ei, de pildă, numea opera lui Cheever « o fabulă înfiorătoare, enigmatică » în care fericirea ține de trecut, prezentul e precar, viitorul imposibil, un altul observă că « lumea veche, sigură s-a destrămat, dezordinea se răspîndește și timpul își începe răzbunarea ». Tonul e mult prea patetic pentru o carte care nu e mai mult decît plăcută și abil scrisă. Cu notabile excepții criticii americani la modă se pretează la acest joc al supralicitărilor unor autori moderni. (În cazul Cheever personajele au fost comparate ba cu zeitățile clasice, ba cu figurile din jocul de cărți « taroc » cînd era evident totuși că autorul nu urmărește parabolicul).

Concluziile lui Cheever nu sînt pesimiste. Primul roman se încheie cu moartea lui Leander, dar fiii săi sînt puternici și prosperi. Autorul pare a sugera că un trecut, fie el chiar iremediabil pierdut poate transmite un mesaj valoros de comportare umană («Testamentul» lui Leander începe cu o serie de sfaturi privind poziția potrivită a patului în nopțile cu lună plină, ordinea în care trebuie consumate băuturile alcoolice, hainele care trebuie purtate seara. Sfaturile sînt la început lungi, decorative, naive, absurde. Ele se scurtează din ce în ce, capătă pregnanță și concentrarea imperativelor morale: « Nu primi teama în casa ta . . . În fața destinului să nu te pleci . . . ») La sfîrșitul celui de-al doilea roman nota de criză este mult mai accentuată, Coverly fiind singurul membru al familiei care nu a naufragiat; concluzia e din nou parțial-optimistă — parafrazînd una din frazele finale — : « să nu uităm că spiritul omenesc e nemuritor, capabil de tot ce e mai bun și de tot ce e mai rău ».

Chiar și în cele mai bune pagini ale lui Cheever există o gesticulație goală, o grandilocvență frumoasă, tristă și neconvingătoare. Poate că în romanul istoric ar fi reușit mai bine; el are o incontestabilă capacitate de a mima stilurile (dovadă acele magistrale pagini din jurnalul unui strămoș, scrise cu fină ironie la modul Evelyn și Pepys, al marilor autori de jurnale intime din secolul XVII), de a reconstitui imaginile și contururile unei epoci, de a-i intui psihologia. Pentru a deveni un mare scriitor al contemporaneității nu e suficient de profund și aspru: gesticulația și lamentația decorativă nu convin epocii sale. Compromisul estetic, de formulă, pe care îl aminteam, se oglindește simetric în cel de gîndire din concluzii. La jumătatea vîrstei creatoare, Cheever plutește încă în ape incerte.

VIRGIL NEMOIANU

■ FOTOLIILE DE NUIELE

Parisul, în preajma celui de-al doilea război mondial, își mai păstra încă aparența veseliei, iar marile bulevarde, muzeele și legendara Senă erau îndeajuns de asaltate de numeroși vizitatori, care cufundați apoi în fotoliile de nuiele ale cafenelelor, își limpezeau impresiile, consultînd, printre sorbiturile de cafea și vin de Bordeaux hărțile și prospectele. Cei mai tineri dintre aceia pe care razele apusului îi mai prindeau încă în fotoliile de nuiele ale teraselor, nu erau nici turiști și nici oameni de afaceri. După ce părăseau bibliotecile și sălile Sorbonei, veneau aici, întovărășiți de obicei de o colegă, care deși franțuzoaică, era ca și ceilalți trecută în evidența poliției municipale pariziene cu mențiunea « la studii ». Este cazul Danielei, eroina cărții lui Dominik Tatarka, *Fotoliile de nuiele* [1], care se împrietenește cu Bartolomei — un tînăr venit din Cehoslovacia să urmeze cursurile Sorbonei.

Nuvela, deși are ca pretext dragostea, nu exagerează prin sentimentalism. Originalitatea compoziției la D. Tatarka constă tocmai în faptul că a evitat pe cît posibil dialogurile prea lungi și descrierile de prisos. El consideră că e suficient să amintească numai în treacăt bucuria întîlnirilor celor doi îndrăgostiți, strîngerile repezi de mînă, plimbările nocturne etc., pentru a lăsa să se înțeleagă că între Bartolomei și Daniela s-a stabilit dorința reciprocă de a rămîne pentru totdeauna împreună. De aceea în nuvela lui Tatarka, nu vom găsi monologuri interioare, oglindind frămîntările eroilor. Și totuși, neliniști și frămîntări există.

Autorul pare că vrea să reia tema iubirii puternice ce se termină dramatic, umbrită de o primejdie ascunsă. În cazul de față, drama este determinată de condițiile politice ale epocii, de istoria anilor grei în care-și trăiesc tinerețea și dragostea cei doi eroi. Ca cetățean străin, Bartolomei este suspectat, iar invitația la poliție în urma deplasării sale în Nordul Franței, unde erau emigranți cehi și slovaci, este un avertisment.

Nuvela nu ne spune dacă Bartolomei a părăsit Parisul silit, sau de bună voie. Dar subtextul e ușor de înțeles, iar tragedia despărțirii dintre el și Daniela, cu toate că nu este descrisă în amănunt, se întrevede. Sfîrșitul cărții deși învăluit în tristețe, nu lasă totuși o impresie de zădărnicie. Scriitorul reușește să dea cititorului un îndemn spre optimism. « Dragostea — spune autorul — nu-i miracolul a doi oameni frumoși și tineri . . . ea este hotărîrea unuia, deși poate nici frumos și nici tînăr, de-a vrea să fie iubit și de-a iubi . . . Și chiar dacă vreodată se întîmplă să nu cîștigăm această dragoste, avem cel puțin conștiința că am făcut, sau că sîntem capabili să facem totul pentru ea . . . »

Nuvela lui Tatarka, *Fotoliile de nuiele*, a făcut obiectul a numeroase recenzii și cronici. Deși, era vorba de un scriitor încercat, ea a prilejuit un surplus de surpriză. Obișnuiți cu stilul de reportaj al lui D. Tatarka, criticii și cititorii au descoperit la acest prozator o nouă calitate: aceea de a concentra și sintetiza faptele. Lipsa comentariilor solicită cititorul, obligîndu-l să gîndească și să se descurce singur în complexul de împrejurări oferite de lectură. După părerea criticilor, nuvela se apropie prin structura ei de eseul filozofico-psihologic, dezbătînd problemele ce au frămîntat lumea și au definit căutările oamenilor, care au trăit în anii premergători războiului.

---

[1] Dominik Tatarka, Prutené kreslá, „Slovensky spisovatel", Bratislava, 1964.

Localizîndu-şi acţiunea la Paris, autorul pomeneşte fugitiv de modestele pensiuni ale cartierului Latin, de priveliştea încîntătoare a grădinii Luxemburg şi de liniştea îmbietoare spre studiu a bibliotecilor. Sînt locuri şi monumente pe care autorul le-a descris cu ani în urmă în cunoscutul său volum de reportaje *Un om călătoreşte* (1957), şi care în nuvela *Fotoliile de nuiele*, constituie doar un decor sumar pe fundalul căruia se desfăşoară idila între cei doi tineri eroi.

Pentru problematica ei, dezbătută într-un mod original şi cu siguranţă artistică, nuvela lui D. Tatarka a fost propusă pentru « Premiul de stat pentru literatură Klement Gotwald », acordat de Uniunea Scriitorilor celor mai bune lucrări de proză şi dramaturgie.

G. CĂLIN

■ UN EROU DE BALADĂ

În romanul lui Zalîghin *Pe Irtîş*, simţim patosul tragic al marilor cotituri istorice. Autorul zugrăveşte perioada de mare încordare, de intensă luptă, cînd s-au înfăptuit primele colhozuri în Siberia.

Romanul lui Şolohov *Pămînt desţelenit* ne-a familiarizat cu evenimentele acelor ani. El a deschis drum unei literaturi bogate pe tema făuririi colhozurilor în care şi-au înscris numele mulţi scriitori sovietici. Alegînd un alt drum decît Şolohov, în al cărui roman latura epică este mult mai amplificată, numărul personajelor şi al episoadelor fiind considerabil, Zalîghin a creat mai curînd un roman psihologic, cu un singur personaj.

Profundul dramatism al cărţii lui Zalîghin este determinat tocmai de neputinţa eroului, ţăranul Stepan Ceauzov, de a se situa într-una din cele două tabere — « pentru » sau « contra » — progresului, al mersului înainte al poporului, al ţării sale. Fiind vorba de schimbări radicale, neîntîlnite pînă atunci, ţăranul, legat încă de proprietatea sa, se vede pus în faţa noului spre care năzuieşte, dar pe care nu-l poate înţelege dintr-odată. De aici frămîntările, căutările chinuitoare, ezitarea. « Unde este legea după care se conduce viaţa ţăranului? » se întreabă un erou al povestirii. Iată de ce autorul găseşte de neiertat şi ireparabil orice abuz sau încercare de a schematiza procesul colectivizării, de a aplica oamenilor formule rigide. Universul sufletesc al eroului este complicat şi plin de meandre, de stări şi impulsuri contradictorii.

Este greu să afli dintr-odată motivarea acţiunilor lui Stepan Ceauzov. Deştept şi întreprinzător, şiret şi naiv, aşezat şi spontan, înţelept şi pururea în nedumerire, Ceauzov ne intrigă prin faptele sale. El este cel dintîi ori de cîte ori e vorba de o încăierare, dar tot el este primul care se aruncă în flăcări pentru a salva grîul colhozului. Prăvăleşte în Irtîş casa trădătorului Udarţev, dar îi adăposteşte soţia şi copiii rămaşi pe drumuri. Astfel figura lui Stepan rămîne o permanentă întrebare pentru cititor.

Autorul nu-şi lasă eroul incontinuu în postura unui « pensieroso » rustic, căci personajul său şi-ar fi pierdut autenticitatea. Ceauzov este o fire dinamică, activă. Cînd munceşte, Stepan se dezlănţuie ca un demon, se dăruie cu totul muncii (scena salvării grîului din foc, scena strînsului fînului). Aceeaşi plăcere îi procură lui Stepan şi munca « fină » cum o numeşte el. Atelierul său primitiv de meşteşugărie este plin de obiecte lucrate de mîna lui.

Personalitatea lui Stepan Ceauzov, ne aduce aminte de eroii de baladă, de acei « bogatîri » ca Ilia Moromeţ, sau poate de urmaşii lui Ermak, cuceritorul Siberiei.

Înclinat spre interiorizare, Stepan se complace în tăcere, în colocvii cu sine însuşi. El ascultă şi priveşte cu atenţie în jur.

Limbajul eroului este autentic ţărănesc, cu întorsăturile de fraze specifice, cu răspunsurile ocolite, ajungîndu-se pînă la un fel de limbaj cifrat sau metaforic ce ascunde adevăratele gînduri. De exemplu: discuţia lui Stepan cu Egorka Ghilev, despre pîslarul rupt al soţiei, pe care Stepan tocmai îl repara, nu este altceva decît un pretext pentru a cîştiga timp, spre a ghici adevăratele intenţii ale oaspetelui nedorit. Gestul chiar cel mai simplu şi obişnuit, amănuntul, notaţia fugară, caracterizează cu pregnanţă o situaţie. Încordarea care domneşte în familia lui Ceauzov cînd soţia lui găzduieşte copiii lui Udarţev, duşmanul lui Stepan, rămaşi pe drumuri, este sugerată doar de «zgomotul surd al lingurilor în strachină».

Frazele sînt concentrate, laconice, fără înflorituri, dar uneori cu incantaţii de baladă veche. Dialogul este dinamic; replicile ascuţite, scînteietoare de umor, se succed cu repeziciune.

Destinul lui Ceauzov este tragic: victimă a unor întîmplări potrivnice şi a unor abuzuri regretabile, el este declarat chiabur şi duşman şi silit să părăsească satul. Durerea despărţirii lui Stepan de locurile natale, de casă, este copleşitoare, dar eroul o îndură cu bărbăţie, avînd certitudinea că «lacrimile noastre sînt cele din urmă».

Finalul, în stil cehovian, nu este un îndemn la resemnare, la pasivă înţelepciune. Optimismul său dureros vine din recunoaşterea că istoria merge impetuos înainte.

NINA VUCOLOV

■ O TÎNĂRĂ SCRIITOARE BULGARĂ

Adolescenţa tinerei scriitoare bulgare, Lada Galina, coincide cu anii marilor transformări sociale din Bulgaria, anii primului cincinal, ai entuziasmului nestăvilit, cînd se puneau bazele construcţiei socialiste, cînd pe harta ţării apăreau oraşe noi. «În cincisprezece-douăzeci de ani — spunea atunci Gheorghi Dimitrov — trebuie să înfăptuim ceea ce alte ţări . . . şi în alte condiţii au construit într-un secol întreg». La şaisprezece ani, Galina a plecat alături de mulţi alţi tineri în oraşul chimiei ce se construia atunci, Dimitrovgrad, oraşul tineretului cum i s-a spus mai tîrziu. Aci a lucrat ca redactor la ziarul de şantier şi mai tîrziu la ziarul local al oraşului. Anul petrecut la Dimitrovgrad a fost hotărîtor pentru formarea tinerei scriitoare. Avîntul tineretului care înălţa un oraş întreg, patosul creaţiei care învingea orice piedici, i-au oferit Ladei Galina o experienţă bogată, consemnată într-o serie de reportaje, schiţe, povestiri, publicate ulterior în principalele gazete şi reviste literare.

În anul 1951 cînd vine la Sofia ca studentă la Facultatea de filologie, Galina era bine cunoscută în lumea tinerilor scriitori. Din 1957, cînd ia fiinţă revista literară *Plamak* (Flacăra), o găsim lucrînd în această redacţie alături de scriitori consacraţi ca: Andrei Guliaşki, Maria Grubeşlieva, Veselin Dancev, Pavel Vejinov etc.

Reportajele pe care fata de şaisprezece ani le trimitea de la Dimitrovgrad revistei *Frontul literar* anunţau un talent în plină dezvoltare. Tînăra scriitoare dovedea mult spirit de observaţie, reuşind să zugrăvească în schiţele sale cu putere eroismul de fiecare zi al miilor de constructori anonimi ai uriaşului

șantier. În 1957, una dintre editurile bulgare a adunat într-un volum toate aceste însemnări. Astfel a apărut prima carte a Ladei Galina *Cea mai frumoasă clipă*, primită favorabil de critica literară.

Tot în 1957 a publicat scriitoarea și o carte pentru copii: *Povești scurte*. Ea a fost urmată în 1958 de culegerea de povestiri *Băiețașul a crescut*, și, în 1960, de culegerea *Rîndunica*. În aceste volume de schițe și nuvele scriitoarea reușește să trăiască în lumea celor mici, să pătrundă în logica naivă a micilor săi eroi, stimulîndu-le imaginația și ajutîndu-i să cunoască realitatea din jurul lor. Apreciate nu numai de critica bulgară, una din aceste culegeri (*Băiețașul a crescut*) a fost tradusă și publicată în 1960 de Editura pentru copii din Moscova. Cu *Rîndunica* — culegere de povești pentru copii de vîrstă școlară— scriitoarea a abordat un gen fără îndoială dificil. Pe de o parte, pe cititorii de 13—14 ani nu-i mai satisface basmul de altă dată, vîrsta nu le permite încă înțelegerea unor creații destinate cititorului matur. Galina reușește să înfrîngă piedicile, creînd povești cu fundament realist, povestiri pe teme actuale. În multe din ele, predomină lirismul și amintirile din copilărie.

De curînd, L. Galina a publicat un volum de nuvele, intitulat *Pe celălalt țărm al golfului* care vădește predilecția tinerei scriitoare pentru problematica etică, pentru analiza lumii spirituale a eroilor. În aceste nuvele accentul nu cade pe intrigă, în centrul atenției se află dezbaterile etice dintre personaje purtătoare ale unei sau altei atitudini. Eroii sînt preocupați de problemele majore ale contemporaneității, de alegerea drumului lor în viață, de fixarea locului lor în lupta pentru o lume nouă. Unii critici au subliniat chiar că eroii Galinei apar uneori prea statici, că scriitoarea neglijează dinamica acțiunii și a subiectului. Scriitoarea se apăra de asemenea învinuiri spunînd: « Nu înțeleg oare acești critici că azi doar autorii de romane polițiste aleargă în căutarea subiectului, nu văd că narațiunea asociativă, detailată, oferă posibilități noi, cu mult mai bogate? » Volumul *Celălalt țărm al golfului* marchează momentul de maturizare a talentului scriitoarei.

Galina s-a afirmat și ca traducătoare din literatura rusă și sîrbo-croată (K. Paustovski, Iuri Naghibin, V. Axionov, S. Baruzdin, Ivo Andrici). Scriitoarea muncește intens. Șantierul ei de creație este bogat. Două cărți noi pentru copii au apărut în anul 1964. Deosebit de reușite sînt nuvelele pentru tineret din volumul *Avionul și Soarele*. Curînd va apare o nouă culegere de nuvele, *Aerogara*. S-ar putea spune că etapa premergătoare pentru o creație epică de mari proporții a fost străbătută. De altfel, Lada Galina are în proiect un roman cu tematică actuală.

CONSTANTIN V.

■ NUVELĂ BULGARĂ CONTEMPORANĂ

Este interesant de știut pentru cititorul român că beletristica bulgară s-a născut în mare parte și în România. Prima carte nouă ca formă, idei, conținut este « Viața și suferințele păcătosului Sofronie », autobiografie atît de pitorească și care se citește cu interes și azi, scrisă la București de cunoscutul luptător al Renașterii bulgare, adăpostit la noi în primii ani ai secolului trecut. Dacă totuși adevăratul creator al nuvelei bulgare este considerat scriitorul și revoluționarul Liuben Karavelov, notăm îndată că și el și-a scris unele din

povestirile sale la Bucureşti în anii din preajma războiului de independență. 1877—1878. Nuvela clasică bulgară atinge apogeul prin creația lui Ivan Vazov. Iordan Iovkov, Elin Pelin ş.a.

Alături de aceşti clasici un loc important îl ocupă în beletristica bulgară aşa zisa generație a vîrstei mijlocii, adică a acelor scriitori a căror creație literară a lăsat urmă adîncă înainte de 9 septembrie 1944, care au continuat să scrie şi în cei 20 de ani ce ne despart de această dată şi care scriu şi astăzi: Gh. Karaslavov, Krum Velkov, Svetoslav Minkov, St. Daskalov, Krum Grigorov, Ilia Volen şi mulți alții fac parte din această generație. Putem spune că opera scriitorilor menționați pînă acum — ca şi a altora din aceeaşi perioadă — reprezintă de fapt tot ceea ce s-a creat mai de seamă în nuvelistica bulgară în anii dintre cele două războaie mondiale. Ea a depăşit hotarele țării, fiind tradusă în mai multe limbi.

În ultimii 20 de ani beletristica bulgară a avut de întîmpinat destule greutăți. În anii 1944—1955, nuvela bulgară în tot ce avea ea mai bun era reprezentată în imensa ei majoritate de scriitori născuți înaintea primului război mondial: Orlin Vasilev, Ilia Volen, Krum Grigorov, Ivan Martinov, Kamen Kalcev ş.a. Printre ei încep să se afirme puternic scriitori tineri ca Ivailo Petrov, Serafim Severniak şi apoi Radicikov, Fucegiev, Markov, talente strălucite « mîndria şi speranța de viitor a literaturii bulgare », cum i-a numit pe drept cuvînt unul dintre marii scriitori ai vecinilor noştri.

•

Desigur transformarea în ritm atît de rapid a întregii societăți bulgare, avîntul economiei, viața nouă din satele şi oraşele țării, contemporaneitatea în tot ce are ea mai caracteristic reprezintă o sursă inepuizabilă de teme şi subiecte mai ales pentru cei mai tineri dintre scriitorii bulgari. Lor li se datoreşte şi apariția a numeroase culegeri de schițe şi nuvele publicate în ultimul timp. Faptul e caracteristic pentru epoca noastră cînd totul evoluiază rapid. Noul trebuie sezisat şi aceasta se poate face în modul cel mai « operativ » mai ales prin genul scurt. Uneori stilul, tipurile, tablourile trădează influențe prea directe ale unor mari maeştri şi cîteodată, e adevărat rareori, lecturile noi îți aduc aminte de asemănări prea mari cu pasaje din Gogol, Iovkov sau Elin Pelin. Dar în ciuda ccestor greutăți de creştere, — multe întîlnite doar la prima carte a unor scriitori — impresia finală pe care ți-o lasă noile creații ale genului scurt din literatura bulgară contemporană este intens pozitivă. Tinerii scriitori bulgari au reuşit să redea numeroase şi veridice aspecte din viața contemporană a țării lor. Problemele legate de o etică nouă, de viața intimă a omului nou, de relațiile dintre tineri, de atitudinea față de muncă încep să ocupe un loc tot mai mare în literatura bulgară. Caracteristice sînt în acest sens nuvelele Ladei Galina din culegerea « Pe celălalt țărm al golfului ». În procesul rezolvării conflictelor eroii sînt bine reliefați, fără schematism, cu multă îndemînare şi viața apare cu toate aspectele şi problemele ei mari.

Stilul de multe ori atît de personal al tinerilor scriitori, posibilitatea de a prinde manifestările vieții contemporane nu numai în marile evenimente, ci şi în lirismul cu care se prezintă un peisaj (vezi de pildă « Norii călători » sau « La cîmp » de I. Radicikov) sau în psihicul eroilor, dialogul viu şi expresiv,

etc., sînt tot atîtea elemente pozitive care subliniază valoarea noii nuvele bulgare. Lectorul care parcurge una sau cîteva culegeri de nuvele apărute în ultimul timp rămîne de multe ori cu impresia că eroii principali ai tuturor acestora sînt totuşi vremurile noi, anii şi zilele pe care le trăim şi noi.

În dezvoltarea genului scurt un loc important deţin de asemenea nuvela şi schiţa umoristică cultivată între alţii de P. Neznokomov sau Gligor Grigorov, acesta din urmă cunoscut mai ales prin parodiile, schiţele sale groteşti prin « caricaturile sale ».

C. VELICHI

■ MEMET FUAT: **Literatură turcă din 1964**, Istanbul 1965.

Recunoscut de specialişti ca o valoare prin cele două distincţii obţinute în 1959 (pentru articole şi studii de critică literară din diverse publicaţii) şi 1961 (pentru cartea *Düşünceye saygî* — « Respect gîndirii »), Memet Fuat (n. 1926) este, de trei ani încoace, iniţiatorul unor antologii unanim apreciate, care îmbrăţişează fenomenul literar turc pe perioada unui an.

Türk edebiyatî 1964 (« Literatura turcă din 1964») oferă un tablou cuprinzător al vieţii literare turce din anul trecut. Ea se deschide cu eseul *Halk kavramî üstüne* (« Cu privire la concepţia despre popor », de Sabahattin Eyuboğlu (n. 1908), o proeminentă personalitate culturală. Lapidarele reflecţii aduc în lumină una din problemele cele mai dezbătute de literaţii turci ai ultimului deceniu: legătura dintre literatură şi popor, însemnătatea caracterului popular al literaturii. Convingerile lui Sabahattin Eyuboğlu reprezintă principiile — unei întregi direcţii literare — de altfel în momentul de faţă cea mai originală şi mai viguroasă. *Îndepărtarea de popor — spune el — se aseamănă cu îndepărtarea de natură; e posibil ca amîndouă să-i confere omului o anumită elevaţie, o anumită şlefuire, un anumit rafinament dar, întrucît îl îndepărtează de înseşi sursele vieţii, îl şi secătuiesc. Literatura noastră curteană — a divanelor — constituie un desăvîrşit exemplu pentru ruperea şi de popor, şi de natură. Baki, bardul otoman al secolului al XVI-lea putea fi un Shakespeare dacă mergea alături de popor, după cum Shakespeare putea fi un Baki dacă se îndepărta de popor.*

Pasionantele discuţii din jurul articolului lui Demir Özlü *Az gelişmiş ülkelerde hikâye-roman sorunu* (« Problema genului scurt şi a romanului în ţările slab dezvoltate ») completate cu cele două articole ale reputatului poet Melih Cevdet Anday *Eski bir soru* (« O întrebare veche ») şi *Sanatta gelenekçiliğin önemi* (« Rolul tradiţionalismului în artă ») — concretizează opinii, adesea contradictorii, privind raportul între factorul economic şi literatură, specific naţional şi valoare universală, originalitate şi influenţă străină, locul tradiţiei şi al tradiţionalismului în ansamblul culturii naţionale, însemnătatea realismului ca metodă de creaţie în etapa actuală a literaturii turce, accepţiunea de clasic şi clasicism în literatura turcă.

Probante pentru climatul existent în critica literară sînt două studii care aduc, evident, noi puncte de vedere: *Rabia* (« Rabia ») de Rauf Mutluay şi *Sait Faik üzerine* (« Despre Sait Faik ») de Memduh Balaban.

Rauf Mutluay (n. 1925) remarcă asemănarea dintre biografia autoarei Halide Edip Adîvar şi a Raibiei, eroina romanului *Sinekli Bakkal* (1936), descoperă interesante apropieri între tipologia teatrului de umbre *Karagöz* şi ambianţa

cărţii, adînceşte cadrul istoric în care se desfăşoară acţiunea. Rabia apare ca produsul tipic al unei societăţi care îşi aşteaptă resemnată apusul, la cumpăna dintre secolul al XIX-lea şi al XX-lea; destinul individual al Rabiei, neputinţa ei de a se desprinde de această lume care trăieşte într-o stagnare asemănătoare acalmiei dinaintea furtunii, capătă astfel o valoare generalizatoare.

Excluzînd pretenţia de a face un studiu exhaustiv, Memduh Balaban (n. 1927) surprinde în însemnările sale unele aspecte esenţiale din opera lui Sait Faik. Este vorba, în primul rînd, de profundul umanism din concepţia acestui mare povestitor turc, a cărui personalitate a fost învăluită adesea în mitul scriitorului izolat, rupt de semenii săi. *Fără om nu există frumuseţe. Orice lucru devine frumos prin om, graţie lui* — aceasta ar fi, după Memduh Balaban, ideea călăuzitoare în creaţia lui Sait Faik. Insingurarea proprie unor scrieri ale sale este văzută ca o stare oscilantă, trecătoare, după cum tot trecător este şi pesimismul în care Sait Faik cade uneori. *Dacă nu ar fi nimeni prin preajmă, mi-aş da drumul în fundul mării* — spune într-adevăr Sait Faik în povestirea *Lüzumsuz adam* (« Un om de prisos »), pentru ca, în *Karanfiller ve domates suyu* (« Garoafe şi suc de roşii ») să adauge: *Cărţile m-au învăţat . . . să simt bucuria vieţii, m-au împins la nevoia de a iubi oamenii.* Remarcabile ni se par şi paginile prin care Memduh Balaban îl situează pe Sait Faik în cadrul literaturii turce de ieri şi de azi, înrudirea spirituală pe care o stabileşte între acest scriitor realist şi cîţiva mari scriitori occidentali.

Parcurgînd paginile de proză artistică incluse în antologie nu se poate să nu împărtăşeşti părerea lui Memet Fuat după care acest domeniu a fost mai slab reprezentat anul trecut faţă de anii precedenţi. *Kara tütün* (« Tutunul negru ») de Tarîk Dursun K., *Uçan kuşlar* (« Păsări zburătoare ») de Samim Kocagöz aduc imagini din viaţa satului, devenite tradiţionaliste, după cum Orhan Kemal în *Kömürcü* (« Vînzătoarea de cărbuni ») este acelaşi Orhan Kemal de totdeauna, aplecat asupra vieţii omului mărunt de la oraşe — deseori în afara societăţii — în care descoperă o lume atractivă, cu un simţ nativ al demnităţii omeneşti. Dimpotrivă, cu un viu interes se parcurge descrierea *Arî* (« Albina »), în care Yaşar Kemal prinde vibraţia unui ram, tremurul imperceptibil al undei, infinitele iradiaţii ale aripilor albinei în diferitele ceasuri dintr-o zi de vară, jocul fantastic şi capricios al umbrelor pe luciul apei. Evoluţia lui Yaşar Kemal — scriitor prin excelenţă al vieţii ţăranului anatolian — către această descriere de sine stătătoare pare a fi fost pe deplin previzibilă. Cînd afirmăm aceasta ne gîndim la descrierile de natură din *Ince Memed*[1] (1955) cadru feeric în care se deapănă existenţa legendarului haiduc — şi mai cu seamă la *Orta direk* (« Stîlpul de nădejde »), roman în care Yaşar Kemal închină naturii adevărate poeme în proză, îmbinate cu un exotism aparte (măiastra descriere a livezii cu rodii considerată, pe bună dreptate, ca unică în literatura turcă).

•

Cititorul este plăcut surprins de varietatea poeziei, atît ca tematică, cît şi ca modalităţi artistice de exprimare.

De la versurile de factură populară ale lui Ceyhun Atuf Kansu (n. 1919), cu naivităţi fireşti, cu o anume plenitudine dată de un foarte concret simţ al naturii, şi pînă la sonetele lui Ilhan Berk (n. 1916) simboliste, criptice, de un

---

[1]. **Acest roman al lui Yaşar Kemal a fost tradus şi la noi:** *Ince Memed, haiducul* **ELU, 1964**

e-otism nebulos, este fără îndoială o mare distanţă. Melih Cevdet Anday cunoscut la noi prin cîteva poezii dinamice, militante, este reprezentat prin *Nergis ile Yankî* (« Narcis şi Echo »), poezie limpidă, cu cadenţe largi, respirînd din plin o atmosferă bucolică (încă de cîţiva ani poetul e preocupat să toarne în versuri, încărcîndu-le cu semnificaţii filozofice, străvechi mituri; al său volum *Kollarî bağlî Odysseus* « Odiseu cu braţele legate » apărut în 1962, stă mărturie). Biciuit de conştiinţa vieţii prea scurte, Behçet Necatigil reflectează, în *Açîk* (« Pe faţă »), asupra rosturilor poeziei, pe care o vrea *lumină* căci *în odăile alăturate întotdeauna sînt bolnavi*, o vrea dătătoare de viaţă: *Aţi cuprins şi aţi izbutit să încălziţi / O mînă prea plăpîndă, un muribund care se răcea?* Poezia, acest *nou refugiu* pentru construirea căruia *se folosesc aceleaşi pietre* este asemuită cu un ogor însetat care, ca să dea rod, aşteaptă avid lacrimile poetului.

In acest peisaj liric atît de felurit nu se pot omite versurile a doi poeţi de renume din aceeaşi generatie (amîndoi născuţi în 1914): Fazîl Hüsnü Dağlarca şi Oktay Rifat. Primul, în *Dîşarîdan gazel* (« Gazel »), deplînge soarta poporului său: *Inainte — beznă în urmă beznă, în dreapta, beznă, în stînga, beznă / Sîntem îngropaţi în pămînt / Un milion din toţi cu trahomă, un milion cu friguri / Un milion cu tuberculoză, parcă nu ştim noi ! / / Ce am devenit, ce ne-au făcut/ Cum de n-au fost legate mîinile, braţele . . . ! / /* fără să creadă în izbăvire, căci *inima domnilor e de gheaţă*. Versurile *Elleri var özgürlüğün* (« Libertatea are mîini »), cu care este ilustrat Oktay Rifat, cuprind asociaţii de idei şi reflecţii laconice, dar pline de sensuri, prilejuite de ideea libertăţii: *A fost interzis sărutul, nu ştiaţi / E interzis să gîndeşti / E interzis să iei apărarea muncii !* sau *Eu sînt grilajul, tu, iedera; / Poţi să te-agăţi cît pofteşti !*

Antologia rezervă, în materie de poezie, şi o surpriză: 9 *rubayat*-uri (catrene) de Nâzîm Hikmet. Reapariţia în Turcia, după un răstimp îndelungat, a versurilor lui Nâzîm Hikmet este apreciată de Memet Fuat ca *un eveniment poetic însemnat al anului 1964*. Subliniindu-şi satisfacţia că *încă una din încălcările politicii asupra artei a luat sfîrşit*, Memet Fuat îşi exprimă regretul că acest prim pas spre reintegrarea publică a poeziei lui Nâzîm Hikmet în patrimoniul cultural al ţării sale a fost făcut de o gazetă politică (ziarul *Yön* « Orientare » din 25 dec. 1964) şi nu de o revistă cu profil literar, cu mai mult discernămînt în selectarea unora din versuri. *Rubayat*-urile reproduse în antologie dezvăluie un Hikmet mai puţin cunoscut, înfiorat de apropierea tăcută, dar inexorabilă a morţii, care umbreşte şi colorează într-o tentă de duioşie împăcată viziunea poetului asupra lumii, asupra vieţii, dragostea:

Această grădină, acest pămînt mustind de sevă, acest parfum de iasomie, acest clar de lună
îşi vor continua strălucirea şi cînd eu voi pleca,
căci mai înainte de venirea mea, şi după ea, au existat toate nelegate de mine
în mine a apărut doar copia lor trecătoare, atît . . .

VIORICA DINESCU

■ TEATRUL LUI CARAGIALE ÎN LIMBA ARABĂ

La sfîrşitul anului 1964 a apărut la Damasc un volum din teatrul lui Ion Luca Caragiale, cuprinzînd traducerea în limba arabă a pieselor « O noapte furtunoasă », « O scrisoare pierdută », « Conu Leonida faţă cu reacţiunea »,

« D'ale carnavalului » şi « Năpasta ». În felul acesta, cele mai importante piese de teatru ale lui Caragiale devin cunoscute cititorilor arabi, după ce aceştia făcuseră mai de mult cunoştinţă cu capodopera sa « O scrisoare pierdută », apărută în traducere arabă la Beyruth, în 1955 şi la Cairo în 1957.

Traducerea volumului de « Teatru » apărut la Damasc se datorează lui Ahmed Bahdya Finsa care îşi mărturiseşte admiraţia pentru opera marelui scriitor român. Traducătorul îl găseşte pe Caragiale « extraordinar » ; opera lui, « tradusă în toate limbile vii ale lumii » — « este înţeleasă de toţi pentru că, în ciuda caracterului ei naţional, dă tuturor impresia că prezintă evenimente trăite de ei înşişi în ţara lor ». Ceea ce i se pare lui Ahmed Bahdya Finsa a constitui una din trăsăturile de bază ale operei lui Caragiale este faptul că acesta « nu prezintă evenimentele ca simplu privitor pe care nu-l interesează cum au început şi unde vor duce fenomenele pe care le observă, ci le trăieşte profund, suferă din cauza lor, le critică pentru a le îndrepta ».

Personalitatea marelui scriitor român este înfăţişată într-o scurtă prefaţă semnată de Tudor Vianu care sintetizează în cîteva pagini trăsăturile operei lui Caragiale de natură să-i acorde acestuia caracter universal. Valoarea operei lui Caragiale este astfel cu fineţe subliniată, evitîndu-se schemele simplificatoare din alte prefeţe apărute la unele traduceri din Caragiale nu numai în limba arabă.

În ceea ce priveşte traducerea propriu-zisă, nu poate fi lăudat îndeajuns efortul traducătorului de a transpune în limba arabă — în general destul de refractară la tot ceea ce nu corespunde spiritului ei — teatrul marelui nostru scriitor, atît de profund naţional.

Traducerea este făcută într-o limbă literară îngrijită — prea îngrijită, am zice noi — pentru că, dacă ideile se păstrează, în general, intacte, savoarea limbajului personajelor lui Caragiale este pe alocuri sacrificată.

În orice caz, traducerea integrală a teatrului lui Caragiale în limba arabă literară este o premiză necesară şi felul cum o realizează Ahmed Bahdya Finsa merită cele mai calde aprecieri. Micile scăpări care se datorează, în parte, textului francez care a stat la baza traducerii, nu afectează, în general, valoarea acesteia şi nu denaturează sensul decît foarte rar. Este vorba, de exemplu de traducerea funcţiei de « prefect » a lui Tipătescu prin « director de poliţie » — după franceză, probabil. În felul acesta nu se mai înţelege de ce se spune în text că Tipătescu « are un judeţ pe mîna lui ».

Cunoscut deja, în parte, cititorilor arabi, prin traducerile mai vechi de care am amintit, precum şi din montările « Scrisorii pierdute » pe unele scene arabe, teatrul lui Caragiale primeşte încă o consacrare pe plan internaţional prin acest masiv şi elegant volum, care, cu unele imperfecţiuni inerente unei întreprinderi atît de dificile, este o nouă mărturie a interesului cu care cultura şi literatura noastră este privită astăzi peste hotare.

NADIA ANGHELESCU

F i ș e

CAMILLE BOURNIQUEL: «Le lac»
(Editions du Seuil, 1964, 294 p.)

Romanul lui Bourniquel este dintre acelea care pot întruni multe sufragii fără să provoace nici un entuziasm. Cîte trei voturi la premiile Renaudot și Fémina, de-ajuns ca să iasă din anonimat, dar insuficiente pentru obținerea laurilor, exprimă perfect efectul produs asupra lectorului. Lucrare a unui autor care știe să scrie, chiar cu o vizibilă dispoziție către «scrisul frumos», «Lacul» captivează prin plasticitate și grație și dezamăgește prin anemia epică. Deși evită aspectul jurnalului intim, romanul se constituie din transcrierea amintirilor unei vîrstnice scriitoare pornită «în căutarea timpului pierdut». Cu toate întîmplările grave, dramatice la care a asistat — între altele două războaie mondiale — amintirea ei reînvie evenimentele oarecum atenuate, amortizîndu-le efectul. În ciuda tensiunii artistice reale, romanul suferă de o lipsă de vigoare, de o moliciune (toate senzațiile se transmit în surdină, diminunate, sugerînd o lume într-un acvarium), care îl face imemorabil.

G.Ș.

HOWARD MUMFORD JONES: O Strange New World; American Culture: The Formative Years (The Viking Press, New York, 1964, 464 pag.)

Profesor de drept la Universitatea din Harvard și istoric cunoscut prin lucrările sale despre «Istorie și Contemporaneitate», «America și cultura franceză», «Umanismul american», Howard Mumford Jones face, sub forma unui agreabil eseu, o prezentare a Americii, cercetînd cultura acestui continent în trăsăturile ei caracteristice. De mare valoare sînt, în această carte, capitolele de cultură și istorie comparată: *Renașterea și cultura americană* (p. 71—114) și *Renașterea omului în America*. Capitolul despre *Peisajul american*, cu referințe literare de primă mînă, constituie un epilog liric al lumii americane cu ale cărei epoci de formare pe plan cultural, luăm contact în acest masiv volum.

E. M.

WHIT și HALLIE BURNETT: The Modern Short Story in the Making (Hawthorn Books, INC, New York, 1964, 408 pag.)

Soții Whit și Hallie Burnett prezintă în cele 408 pagini, editate recent de «Hawthorn Books», o selecție din opera a 22 de scriitori de valoare internațională, cunoscuți ca autori ai așa-zisului «gen scurt». Antologia este for-

mată din trei secţiuni: o prezentare bibliografică, un scurt interviu cu fiecare autor despre creaţia sa şi o operă reprezentativă. Deosebit de importante pentru istoria literaturii sînt răspunsurile date în aceste interviuri. Principalele întrebări privesc procesul de creaţie. George Sumner Albee, deşi autor de nuvele şi povestiri, nu recomandă genul scurt; William Saroyan crede că numai specialiştii în psihiatrie ar putea da răspunsuri la aceste interviuri indiscrete, care presupun obiectivitatea observaţiei exterioare; Jesse Stuart constată că numai genul scurt poate reprezenta cu fidelitate impulsurile interioare ale scriitorului, genul scurt fiind o oglindă mai spontană a sufletului modern decît romanul, etc.

Autorii antologiei sînt doi influenţi critici cunoscuţi prin lucrările lor literare şi prin cursurile universitare publicate.

E. M.

EVGHENI VINOKUROV: Muzica (Sovetski Pisatel, Moscova, 1964, 53 pag.)

Ultima plachetă de versuri publicată de E. Vinokurov este precedată de un motto luat din poezia lui Zabolоţki: «Cuvîntul să sune ca muzica . . .». Poeziile incluse în volum impresionează în majoritate prin virtuţile lor melodioase, ca şi prin subtilitatea lor psihologică. Ca şi în culegerile anterioare, lirica lui Vinokurov este impregnată de melancolie, de tristeţe, atunci cînd poetul meditează la trecerea vremii sau îşi aduce aminte de iubirea trecută. Dar ea capătă rezonanţe civice, accente bărbăteşti cînd poetul cugetă la destinele poporului său, ale omenirii întregi sau îşi exprimă crezul său de artist-luptător.

T. N.

CÉSAR RODRÍGUEZ CHICHARRO: Estudios literarios Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1963, 167 p.

Spaniol de origină, născut la Madrid în 1930, César Rodríguez Chicharro este actualmente director al departamentului editorial şi profesor al Universităţii Veracruzane. Sosit în Mexic, unde adoptă cetăţenia mexicană, e rînd pe rînd ajutor de tipograf, corector, responsabil de ediţii, apoi profesor la Universităţile din Guanajuata (Mexic), Zulia (Venezuela) şi Veracruz, unde ţine cursuri de literatură mexicană, literatură spaniolă (secolul de aur şi perioada contemporană), poezia gauchescă, fonetică etc.

Volumul *Estudios literarios*, publicat de Facultatea de filosofie, litere şi ştiinţe, este compus din trei eseuri de mare originalitate: *Cide Hamete Benengeli*, *Romanul indigenist american*, în care stabileşte cu precizie diferenţele dintre romanul indianist, romanul indigenist şi cel de investigaţie antropologică, şi *Tragedia iubirii şi a timpului*, despre evoluţia creaţiei lui García Lorca. Cu totul remarcabilă, în cel din urmă eseu, este analiza fină a piesei *Así que pasen cinco años*. Studiile literare ale lui César Rodríguez Chicharro se înscriu în cea mai bună tradiţie a criticii literare mexicane.

A. I.

YVES LE HIR « ANALYSES STYLISTIQUES » (Armand Colin. Paris, 1965, 297 pag.)

Volumul cuprinde cîteva mostre de analiză stilistică întreprinse cu minuţie, cu erudiţie şi inteligenţă. Autorul polemizează tacit cu abordarea impresionistă a literaturii, cu tentaţia de a face din opera de artă un simplu pretext pentru speculaţii seducătoare.

Analiza se aplică asupra unor fragmente din Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Pascal, Vigny, Chénier, Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Baudelaire, Flaubert, Hugo, Verlaine, Loti ; scopul cercetării este să releve capacitatea vocabularului sintaxei, topicei sau versificaţiei de a concretiza particularităţi estetice fundamentale pentru înţelegerea unui scriitor, structura temperamentului sau viziunii sale, variate mişcări sufleteşti. Evitînd cu îndîrjire orice opinie ce nu ar fi oferită de fapte obiective, Yves le Hir adoptă o umilinţă programatică, fără a cădea însă, nici un moment, în erudiţie aridă sau pozitivism sceptic.

Critica stilului se dovedeşte capabilă să completeze şi să furnizeze argumente concludente unei cercetări riguroase a operei de artă. Ea este utilă mai ales pentru verificarea şi justificarea aşa-ziselor impresii de lectură.

ILINA CLONDESCU

ROLAND BARTHES : *Le degré zéro de l'écriture:* (suivi de *«Éléments de semiologie»* (Editions GONTHIER — Paris — 1965 — pag. 192)

Lucrarea apreciatului critic literar francez reuneşte două categorii de texte. Sub titlu «Le degré zéro de l'écriture» sînt îmănunchiate cîteva articole apărute în presa pariziană în care se analizează problemele centrale ale limbajului şi ale stilului în literatura franceză contemporană. Autorul precizează că ele constitue «o reflecţie liberă asupra condiţiei istorice a limbajului literar».

A doua categorie de texte — aspect al activităţii didactice a lui Roland Barthes, care este actualmente director de studii la *Ecole Pratique des Hautes Etudes* — reuneşte o serie de observaţii ale autorului privind semiologia sau «ştiinţa semnificaţiilor».

Scrise cu subtilitate, expresie a unei profunde cunoaşteri a literaturii clasice şi contemporane, aceste studii a lui Roland Barthes sînt concludente pentru orientarea noii critici literare din Franţa, autorul fiind unul din promotorii ei.

AL. BACIU

« *Pace mondială* » — Desen de G. STOICA

cadran mondial

După Arghezi, Sadoveanu, Blaga, care s-au bucurat succesiv de ospitalitate în paginile revistei marseillese « Cahiers du Sud », a venit rîndul unui alt reprezentant al literaturii noastre să fie înfățișat lectorilor francezi. Numărul dublu 383—384 (aug-oct.) al acestei reviste — în fruntea căreia se află domnul Jean Ballard, prieten al României, unde a cucerit multe simpatii cu ocazia vizitelor sale la noi — inserează un buchet de poezii ale lui Ion Vinea, în tălmăcirea poetului Claude Sernet, care le însoțește și de o succintă prefață despre autor. Trecînd în revistă activitatea lui Ion Vinea, Claude Sernet insistă asupra începuturilor comune cu Tristan Tzara, fără a pomeni, din modestie, că el însuși participa la acele avînturi tinerești. Se comunică lucruri exacte și elogioase despre bogata prezență publicistică a lui Vinea, promotor al mai multor publicații de prestigiu între cele două războaie, cum au fost *Contimporanul* și *Facla*. Reținem caracterizarea poetului: « Lucid, elegant și sobru, cu un surîs ușor ironic pe buze, direct pînă la modestie și modest pînă la a se retrage în umbră, adversar al oricărei emfaze și retorici, cu mijloace de expresie despuiate de zorzoane, sgîrcit cu cuvintele și plin de dispreț față de efectele facile, pe un ton într-adins minor de plînset fără lacrimi, de geamăt înăbușit, Vinea — sediu permanent al contradicției pe care în fond el nu se pricepea probabil s-o rezolve între omul public activînd între

oameni şi subtilul individualist ţinîndu-se deoparte în al său « aspru şi înalt » turn de fildeş — fu, atît prin temperament cît şi prin evoluţia conştientă, un poet al dragostei, al însingurării, al unei anumite spaime de a trăi, obsesii fulgurante a morţii. Pe scurt, şi asta este după mine tocmai criteriul acelui minimum de universalitate care autoriză şi justifică investigaţiile, studiile şi încercările de transpunere, nimic altceva decît subiecte şi teme, sentimente, gînduri şi nelinişti despre care vorbeşte orice om, pe care orice poet trebuie să le cînte şi le cîntă în felul său. Să plecăm aşadar o ureche atentă asupra acestor mici şi tandre cîntece, să ascultăm această voce fraternă : ele ne vin de dincolo, n-aş prea putea spune din ce loc anume, înfrîngînd urletele adesea ostile ale distanţei şi tăcerea mormîntului, şi vor să ne aducă un moment (nu depinde decît de noi pentru a-i adăuga altele) de satisfacţie, de înălţătoare încîntare poetică ». Efortul traducătorului de a comunica într-adevăr cititorului francez fiorul poetic al originalului s-a soldat cu cîteva realizări incontestabile. Poeziile « Ivoriu » sau « Victorie » îşi păstrează, în tălmăcirea lui Sernet, transparenţa iniţială şi sînt o convingătoare ilustrare tocmai a ceea ce se susţinea în nota introductivă despre ostilitatea poetului român faţă de orice emfază. Alte şapte-opt poezii vin să sugereze aria largă a motivelor ce l-au inspirat pe Ion Vinea.

●

Aceeaşi revistă publică la rubrica de cronici un scurt comentariu pe marginea volumului « Exod » de Benjamin Fondane (alias B. Fundoianu), în care apar postum texte inedite ale poetului pierit într-un lagăr de concentrare. « Descoperim în această carte — scrie recenzentul — faţa poetică a filozofului şi eseistului atent la situaţia omului în lume, la condiţia şi viitorul său. Este acolo un strigăt sfîşietor de mînie, de durere şi de dragoste . . .»

●

Sub titlul « Relaţiile româno-scandinave în secolul XIX », al doilea caiet trimestrial din acest an al *Revistei de literatură comparată*, care apare la Paris, grupează un interesant material informativ. În prima parte a articolului sînt examinate raporturile personale şi ştiinţifice ale lui B. P. Haşdeu cu ţările scandinave. Încă din epoca începuturilor sale, savantul filolog şi istoric român arată interes pentru cultura ţărilor nordice. Tînăr, traducea ilustrativ fragmente din poetul danez Gruntvig. În « Istoria critică a Românilor » (1875) făcea trimiteri la poemele epice scandinave şi utiliza documentar, pe cronicarul islandez Suorri Sturluson. Ipoteze îndrăzneţe, în maniera sa imaginativ-asociativă, formula Hasdeu cu privire la influenţe scandinave în sintaxa limbilor romanice, ipoteze pe care cercetările moderne le-au scos de sub semnul fantasticului romantic.

A doua parte a articolului menţionat recapitulează activitatea filologului danez Kristoffer Nyrop, cunoscător avizat şi prieten al culturii române. După ce audiase la Sorbona cursurile lui Gaston Paris, Nyrop a vizitat în 1884 Bucureştiul unde a intrat în contact cu personalităţi marcante ale vieţii intelectuale, frecventînd cercul junimist. Întors în ţară, publica volumul « Mozaicuri române » în care integrează traduceri din literatura română populară şi cultă. Într-o « Istorie ilustrată a literaturii mondiale », apărută în 1898, Nyrop era cel ce alcătuia capitolul despre literatura română, cu aprecieri care

îl plasau pe Eminescu în familia marilor inspiraţi (« tot ceea ce vedea ochiul său şi simţea inima lui, ştia să transforme în poezia cea mai pură »).

Accidental mai sînt pomeniţi şi alţi cărturari români, ca Al. Odobescu sau V. A. Urechea, preocupaţi de cunoaşterea culturii nordice. Nu este decît o indicaţie că cercetările pe această temă ar putea fi încă extinse cu real folos.

●

Cu prilejul împlinirii a zece ani de la moartea lui George Enescu, revista franceză *Musica* publică un documentat şi însufleţit articol de fond în care Romeo Drăghici, directorul muzeului George Enescu din Bucureşti, evocă cu competenţă şi emoţie figura maestrului.

« Muzician pînă în vîrful unghiilor — scrie între altele autorul articolului — cunoscînd temeinic arta compoziţiei, înzestrat cu o uluitoare memorie muzicală şi un simţ înnăscut al combinaţiilor orchestrale, George Enescu a fost un mare dirijor, care se impunea la pupitru prin simplitatea şi precizia gesturilor sale. Nu era nimic teatral în felul său de a dirija; se urca pe estradă « nu ca să învingă ci ca să servească ». Totuşi, aspiraţia sa cea mai fierbinte se îndrepta spre creaţia muzicală şi mîhnirea ascunsă a vieţii sale a fost pricinuită de faima lui universală de interpret care umbrea uneori pe compozitor.

. . . Puternica personalitate muzicală a lui Enescu a marcat însă o întreagă pleiadă de tineri creatori... »

Articolul este însoţit de interesante documente fotografice inedite, puse la dispoziţia revistei de Romeo Drăghici

În aceeaşi revistă, vorbind despre concertul dat la Paris de Orchestra Radiodifuziunii franceze, dirijată de Iosif Conta « cu autoritate, căldură şi o desăvîrşită cunoaştere a resurselor de culoare şi de echilibru polifonic ale orchestrei », muzicologul Antoine Goléa scrie între altele despre compozitorul Enescu: « E drept, compozitorul nu era mai larg cunoscut decît prin prima din cele două *Rapsodii române* — genială de altfel — dar care nu dă decît o idee cu totul necompletă despre creatorul ei. Încet, dar tot mai limpede, începe însă să se ştie că opere ca a doua şi a treia sonată pentru vioară şi pian, ca tragedia lirică Oedip, creată la Paris în 1936, ca cele două suite pentru orchestră, ca prima şi a treia simfonie sînt opere de o suverană frumuseţe şi foarte importante prin dovada de originalitate şi de independenţă într-un secol în care condiţionarea şi propagandismul sînt considerate de mulţi drept una din cheile obligatorii ale reuşitei. « Vox maris » (compoziţie dirijată de Iosif Conta n.n.) este o operă la care Enescu a lucrat îndelung; începută în 1932, partitura reapăruse din nou pe masa lui de lucru în ajunul morţii. Este un poem simfonic de o pregnantă şi patetică splendoare; glasurile mării sînt glasurile vieţii care cheamă pe om să-i înfrunte primejdiile chiar dacă ar fi ca el să piară în chip eroic sau anonim ».

●

În numărul 7/1965, revista *Inostrannaia Literatura* publică o recenzie amplă, semnată de K. Vîlkovan, la cartea lui Vasile Nicorovici *Între Riga şi Irkusk*. După ce apreciază cartea ca o continuare « a celor mai bune modele ale reportajului românesc », recenzentul trece la o analiză amănunţită a ei. El subliniază iscusinţa scriitorului român în redarea pitorescului şi a specificului local, a fizionomiei caracteristice pentru diferitele regiuni şi localităţi pe care le-a cunoscut, relevă maniera narativă personală

a lui Nicorovici, « calmă şi precisă », plasticitatea descrierilor care dau reportajului relief în aşa măsură « încît unele pagini par fragmente de hartă geografică ». La acestea se adaogă capacitatea de a făuri viguroase portrete umane, ca şi iscusinţa în mînuirea dialogului. « Cititorul nu poate să nu simtă dorinţa sinceră a autorului de a dezvălui bogăţiile « continentului sovietic », de a înfăţişa măreţia şi importanţa a tot ceea ce reporterul avid de a cunoaşte şi de a vedea a înregistrat în călătoria sa», conchide recenzentul.

Tot revista *Inostrannaia Literatura* a publicat în acelaşi număr 7, un grupaj de poezii de Eugen Jebeleanu. Traducătorul, Iuri Kojevnikov, cunoscut prin numeroasele sale tălmăciri din operele poeţilor şi prozatorilor români (Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, etc), ca şi prin studiile sale despre scriitorii români, a ales o serie de poezii din volumul *Cîntece împotriva morţii (Prolog, Secolul XX, Brăţara, Primăvara* etc). În prezentarea care însoţeşte versurile, I. Kojevnikov face o scurtă privire asupra activităţii lui Eugen Jebeleanu. Arătînd că încă în 1934, « în versurile lui Jebeleanu răsuna îngrijorarea pentru soarta poporului român şi a întregii omeniri, pentru destinul valorilor autentice ale spiritului omenesc », criticul sovietic subliniază importanţa care au avut-o pentru dezvoltarea poetului anii de după 1944. « Versurile lui Jebeleanu, care luptă împotriva morţii şi îndeamnă la viaţă — scrie I. Kojevnikov — îmbină filonul filozofic cu patosul publicistic. Melodia lor complexă şi majoră are rezonanţe de oratoriu. Poetul vorbeşte din partea omenirii şi în numele ei . . . Vocea lui răsună pînă departe, îndemnînd la conştiinţă, la vigilenţă, la luptă. Poetul prevesteşte venirea lumii care se numeşte comunism ».

●

La 19 noiembrie a.c. literatura germană a sărbătorit cea de a 65-a aniversare a naşterii Annei Seghers, remarcabila romancieră, a cărei faimă a trecut de mult graniţele ţării de baştină. Cititorii noştri au avut prilejul să-i cunoască darurile scriitoriceşti, atît prin romanele « A şaptea cruce », « Morţii rămîn tineri », cît şi prin numeroasele-i povestiri apărute în periodice. Anna Seghers reprezintă din plin tipul artistului militant. Apartenenţa ei la partidul comunist german, încă din tinereţe, a ajutat-o să sesizeze pericolele care ameninţau omenirea, să le demaşte şi să le combată. Eroii Annei Seghers sînt oameni, simpli, caracterizaţi printr-o credinţă neclintită într-un ideal pentru a cărui realizare ştiu să lupte, să sufere înfrîngeri şi să învingă. Opera Annei Seghers, rezultat a peste 40 de ani de activitate literară, constituie o cronică autentică a frămîntărilor Europei din prima jumătate a veacului nostru, în general, şi ale ţării sale, în special. Străbătută de la un capăt la altul de patosul luptei, această operă se ridică la semnificaţia unui manifest.

●

La sfîrşitul lunii noiembrie, a fost reluată la Comedia Franceză piesa *Port Royal* de Henry de Montherlant. Cu acest prilej, scriitorul francez a acordat un interviu săptămînalului *Les nouvelles littéraires*, în care s-a referit şi la şantierul său literar actual. În afara diverselor piese care i se joacă sau se vor juca în scurt timp pe diverse scene din ţară şi străinătate (astfel *Războiul civil* va fi reprezentată în Franţa,

Belgia, Luxemburg, Elveţia, Tunisia, Maroc, Portugalia, Liban), în afara pregătirii pentru tipar a celui de-al doilea volum de *Carnete* (cuprinzînd perioada 1958—1964), scriitorul pare decis a se reîntoarce la creaţia romanescă, aceea care l-a impus cîndva. În vara aceasta a început un roman a cărui acţiune se petrece în zilele noastre. Interesant este că, în timpul lucrului, romancierul face profesiune de credinţă balzaciană, vorbind despre crearea unui univers populat de personaje cu o stare civilă bine definită. Pentru mai tîrziu, proiectează să scrie încă o piesă de teatru. Deocamdată, scriitorul se plînge de a fi sustras de la masa sa de lucru de prea multe obligaţii adiacente, pe care le denumeşte iritat « beaucoup de travaux forcés ». Rugat să se explice, Montherlant a precizat: « Numesc munci silnice ceea ce se află în legătură cu creaţia literară şi nu este ea. Relaţiile sociale cărora operele tale le dau naştere şi care te împiedică să scrii alte opere . . . reprezintă faţa umbroasă a vieţii scriitorului, faţa luminoasă fiind creaţia lui. Este foarte greu a-i face pe oameni să înţeleagă că perioadele de tăcere, în care eşti uitat, sînt perioadele *adevăratei* tale *vieţi* şi că tocmai perioadele zgomotoase sînt timp pierdut ». Oricît de răspicat sînt afirmate aceste opinii, putem de pe acum imagina numeroasele « travaux forcés » care îl aşteaptă în curînd pe Montherlant cu prilejul sărbătoririi celor 70 de ani de viaţă ce-i va împlini la 21 aprilie 1966.

●

Printre alte pregătiri ce se fac pentru sărbătorirea centenarului Romain Rolland — născut la 29 ianuarie 1866 — sînt aşteptate cu viu interes reluarea piesei sale *Jocul dragostei şi al morţii* la Comedia Franceză, două colocvii: unul naţional şi altul internaţional, şedinţa solemnă de la Sorbona, o mare expoziţie literară, un concert public, numeroase emisiuni radiofonice. Acţiuni similare rezervate acestui eveniment vor avea loc în lumea întreagă, dovadă a simpatiei de care se bucură personalitatea scriitorului francez şi a interesului pe care ideile sale continuă să-l întreţie.

●

Operele complete ale lui Dante — proză şi versuri — scrise atît în latină cît şi în italiană, au apărut pentru prima dată în versiune franceză într-un singur volum la « Bibliothéque de la Pléiade ».

Traducerea şi exegeza se datoresc lui André Pezard. Deşi tălmăcirea se adresează în primul rînd marelui public, buna cunoaştere de către traducător a surselor clasice, biblice, franceze sau provensale care l-au inspirat pe marile florentin aduce puncte de vedere noi în exegeza dantescă, care a atras totodată şi atenţia specialiştilor.

●

Se ştie că dramaturgul Eugen Ionescu s-a inspirat pentru elaborarea piesei sale *Cîntăreaţa cheală* citind metoda de învăţat engleza Assimil. Absurditatea frazelor care erau folosite ca exemple, l-a îndemnat să încerce să le dialogheze. Aşa, se pare, că a devenit şi «promotorul» unei noi metode de a învăţa o limbă străină.

Cert este că un profesor american de origină franceză Michel Benamou i-a cerut lui Eugen Ionescu să scrie o metodă de a deprinde limba franceză pentru elevii din Statele Unite.

●

Corespondenţa lui Oscar Wilde a fost pentru prima dată strînsă în

volum, văzînd recent lumina tiparului şi în versiune franceză. Adnotate cu scrupulozitate de Rupert Hart Davis, scrisorile autorului «Salomeii» suscită un deosebit interes, constituind un autentic document al vremii şi o contribuţie preţioasă la descifrarea biografiei lui Oscar Wilde.

Scrise cu vervă şi lirism, scrisorile reflectă diverse perioade ale vieţii lui Oscar Wilde: călătoria în Grecia, turneul de conferinţe în Statele Unite, căsătoria cu Constance Lloyd, succesul în cercurile literare franceze, timpul cînd a fost încarcerat.

Pentru prima dată este publicată integral în acest volum — conţinînd pasaje inedite — lunga scrisoare trimisă din închisoare în 1905, intitulată *De profundis*.

●

Apărut şi în traducere germană, la editura «Herbig» (Berlin), romanul *Elyseum*, semnat de prozatorul şi criticul maghiar Keszi Imre, îşi desfăşoară acţiunea în jurul istoriei tragice a unui copil, Szekeres Gyuri, care nimereşte întîmplător într-un lagăr de exterminare, şi e cazat o vreme în colonia de copii denumită printr-o amară ironie: ELYSEUM! Această anticameră a morţii, unde copiii sînt trataţi (educaţi!) după un sever sistem de supunere la imperativele marelui Reich, dar sînt siliţi în acelaşi timp să se creadă într-un colţ al cîmpiilor elizee, preînchipuie de fapt universul concentraţionar al nazismului. Romancierul, care începe cartea cu «agăţarea» lui Gyuri şi o sfîrşeşte cu risipirea în fum a întregului lot de copii internaţi în acest lagăr, îşi extinde investigaţiile prin toate cartierele budapestane în care familia şi prietenii micului captiv speră să-l regăsească. Figuri de intelectuali şi muncitori, de consilieri ministeriali şi jandarmi, de prieteni adevăraţi şi trădători, de femei detracate de spaimă şi artişti care trebuie să se deghizeze pentru a scăpa cu viaţă, se perindă în faţa noastră, uneori cu un realism crud, frizînd naturalismul. Acest roman scris cu nerv este unul din multele acte de acuzare împotriva fascismului, emoţionant prin mesajul său implicit: Să nu se mai repete!

Corectura: LIDA IGIROŞIANU şi ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

Abonați-vă pe anul 1966

la Secolul20

Costul abonamentului:

pe 12 luni 120 lei
pe 6 luni 60 lei
pe 3 luni 30 lei

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale din țară precum și prin difuzorii voluntari de presă din întreprinderi și instituții

Secolul20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF, 10—TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804